

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

El mueble de madera en la Dinastía Ming. Influencias en el diseño contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yilin Zhu

DIRECTORES

Miguel Ángel Maure Rubio

Carlos Fernández Hoyos

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Programa de Doctorado en Bellas Artes



TESIS DOCTORAL

**EL MUEBLE DE MADERA EN LA DINASTIA MING. INFLUENCIAS EN EL DISEÑO
CONTEMPORANEO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Yilin Zhu

BAJO LA CODIRECCION DE LOS DOCTORES:

Miguel Ángel Maure Rubio

Carlos Fernández Hoyos

El mueble de madera en la Dinastía
Ming. Influencias en el diseño
contemporáneo



Agradecimiento

Detrás de la perseverancia está el apoyo de la familia.
Dedicado a mis padres, Changhe Zhu y Fengnian Song.

Resumen

La tesis se enfoca en el estudio de los muebles tradicionales chinos de madera, centrándose específicamente en los muebles Ming y analizando su influencia en el diseño contemporáneo. Asimismo, se debate sobre las posibilidades de combinar los muebles tradicionales con el diseño contemporáneo. Se espera que esta investigación aporte nuevas ideas para el diseño de muebles contemporáneos y, al mismo tiempo, encuentre una nueva "fuerza vital" para los muebles tradicionales.

Escogí el mobiliario chino como tema de investigación, en primer lugar, debido a mis conocimientos básicos en diseño de muebles adquiridos durante mis estudios universitarios en diseño industrial. En segundo lugar, al buscar artículos o estudios, noté la escasez de información en español sobre el mobiliario tradicional chino. A pesar de ser uno de los tres estilos de muebles más importantes del mundo, junto al Barroco y Rococó, ha sido escasamente estudiado, lo que consideré una buena oportunidad de investigación. Además, al ser de China, tengo la ventaja de poder leer fuentes en el idioma original y estudiar los muebles con mayor profundidad que simplemente observando las formas básicas de los muebles.

La tesis comienza definiendo los conceptos y contextos relacionados con el mobiliario tradicional chino. Dado que China tiene una historia de desarrollo del mueble muy larga y diferente a la de Occidente, la tesis explica el perfil del mueble en los distintos periodos de la historia del mueble chino y lo compara con la historia del mueble occidental del mismo periodo. Esto permite establecer la posición y el valor de los muebles Ming, identificándolos así como el principal objeto de estudio.

Tras un análisis comparativo con la historia del mueble occidental, la tesis plantea dos áreas de incertidumbre que se abordarán: qué factores influyeron en el desarrollo del estilo de los muebles tradicionales chinos y qué tipo de sociedad china tradicional estaba representada por los muebles Ming.

Para responder a estas preguntas, se analizan los rasgos estilísticos y las reglas estéticas de los muebles Ming, comparándolos con los muebles barrocos occidentales del mismo periodo.

Tras analizar las características de las líneas, la decoración, los materiales, los tipos de artesanía, la estructura general y el modelado espacial de los muebles, respectivamente, la tesis concluye que mientras el arte occidental se origina en el antiguo panteón griego de dioses y estatuas, lo que explica la estructura en bloque que presentan los muebles occidentales, el arte chino se origina en la danza, donde los movimientos de los bailarines se destilan en líneas en la música, de ahí que la esencia del arte del mueble chino sea el arte de la línea.

Se analizan los símbolos de identidad social de los muebles Ming, comparándolos con los muebles europeos de los periodos barroco y rococó en cuanto a su especificidad y singularidad. Al examinar la relación entre los intelectuales y los muebles, se demuestra que el estilo y la estética de los muebles Ming estaban influenciados por los intelectuales y que, a diferencia de los muebles occidentales, los muebles Ming no eran muebles comerciales, sino una obra personal en la que los intelectuales expresaban su mundo emocional y espiritual.

Tras un análisis detallado del mobiliario Ming, la tesis aborda la definición del diseño industrial moderno, aclarando conceptos clave como los objetivos del diseño, la estética del diseño, el pensamiento del diseño y la filosofía. Se destaca que, a diferencia de la artesanía tradicional, el diseño moderno está centrado en el ser humano, en la relación entre las personas y las cosas, entre las personas y las personas, y entre las personas y la naturaleza en el diseño.

La tesis presenta de manera sistemática el pensamiento de diseño, dejando claro que diseñar es un proceso para alcanzar objetivos específicos y que el pensamiento de diseño surge de la combinación de factores externos (usuario, comportamiento de uso, territorio, etc.) y factores internos (tecnología, forma, color, material, etc.). Se enfatiza que el pensamiento creativo es una extensión de las ideas y los pensamientos, confirmando la importancia de la cultura tradicional para la creatividad.

A partir de la investigación realizada, se ha desarrollado un modelo de investigación adecuado para el análisis de muebles contemporáneos de estilo Ming. Se establecen correlaciones para los factores externos e internos identificados de los muebles con el fin de obtener datos analizables, mostrando cómo el sistema interno y el sistema externo se afectan mutuamente.

Tras definir el modelo de investigación, se establecen criterios de selección y se describe la necesidad de las fuentes de datos para recopilar la información, la cual se

clasificó en obras de diseño occidental de estilo Ming y obras de diseño chino de estilo neochino. Los datos se procesan por separado utilizando el modelo de investigación para presentar una imagen clara de las relaciones internas de los diseños.

El análisis de los resultados lleva a la conclusión de que los factores contradictorios son importantes para aportar innovación y avances al diseño, y que las compensaciones entre factores contradictorios en función de factores externos conducen a resultados de diseño diferentes. La tesis realiza un estudio desde la perspectiva del mueble tradicional chino y combina teorías y métodos de investigación occidentales para demostrar la conjetura y aportar una solución al problema de tratar el mueble tradicional y el diseño moderno.

Palabras clave: Mueble de madera, Tradición China, Estilo y cultura Ming.

Abstract

The thesis focuses on the study of traditional Chinese wooden furniture, focusing specifically on Ming furniture, and analysing its influence on contemporary design, as well as discussing the possibilities of combining traditional furniture with contemporary design. I hope that the research will bring new ideas for contemporary furniture design and, at the same time, find a new "life force" for traditional furniture.

I chose Chinese furniture as a research topic, firstly, because I have a basic knowledge of furniture design thanks to my university studies in industrial design. Secondly, when looking for articles or studies, I noticed the lack of information in Spanish about traditional Chinese furniture. Although it is one of the three most important furniture styles in the world, together with baroque and rococo, it has been scarcely studied, which I considered a good research opportunity. Also, being from China, I have the advantage of being able to read sources in the original language and study the furniture in greater depth than just looking at the basic forms of the furniture.

The thesis begins by defining the concepts and contexts related to traditional Chinese furniture. Since China has a very long and different history of furniture development than the West, the thesis explains the profile of furniture from the different periods of Chinese furniture and compares it with the history of Western furniture from the same period. This enables the position and value of Ming furniture to be established, and thus to be identified as the main object of study.

After a comparative analysis with the history of Western furniture, the thesis raises two areas of doubt that will be addressed: what factors influenced the development of traditional Chinese furniture style and what kind of traditional Chinese society was represented by Ming furniture.

To answer these questions, the stylistic features and aesthetic rules of Ming furniture are analysed and compared with Western Baroque furniture of the same period.

After analysing the characteristics of the lines, decoration, materials, types of craftsmanship, general structure and spatial modelling of furniture respectively, the thesis concludes that while Western art originates from the ancient Greek pantheon of gods and statues, which explains the block structure of Western furniture, Chinese art

originates from dance, where the movements of dancers are distilled into lines in music, hence the essence of Chinese furniture art is the art of the line.

The social identity symbols of Ming furniture are analysed, comparing them with European furniture of the Baroque and Rococo periods in terms of their specificity and uniqueness. By examining the relationship between intellectuals and furniture, it is shown that the style and aesthetics of Ming furniture were influenced by intellectuals and that, unlike Western furniture, Ming furniture was not commercial furniture, but a personal work in which intellectuals expressed their emotional and spiritual world.

After a detailed analysis of Ming furniture, the thesis discusses the definition of modern industrial design, clarifying key concepts such as design goals, design aesthetics, design thinking and philosophy. It highlights that, unlike traditional craftsmanship, modern design is human-centred, focusing on the relationship between people and things, between people and people, and between people and nature in design.

The thesis presents design thinking in a systematic way, making it clear that designing is a process to achieve specific goals and that design thinking arises from the combination of external factors (user, usage behaviour, territory, etc.) and internal factors (technology, form, colour, material, etc.). It is emphasised that creative thinking is an extension of ideas and thoughts, confirming the importance of traditional culture for creativity.

From the research conducted, a research model suitable for the analysis of contemporary Ming style furniture has been developed. Correlations are established for the identified external and internal factors of the furniture in order to obtain analysable data showing how the internal system and the external system affect each other.

After defining the research model, selection criteria are established and a description is given of the data sources needed to collect the data, which were classified into Ming-style Western design works and Neo-Chinese-style Chinese design works. The data are processed separately using the research model to present a clear picture of the internal relationships of the designs.

Analysis of the results leads to the conclusion that contradictory factors are important in bringing innovation and progress to design, and that trade-offs between contradictory factors based on external factors lead to different design outcomes. The thesis conducts a study from the perspective of traditional Chinese furniture and combines Western

theories and research methods to prove the conjecture and provide a solution to the problem of dealing with traditional furniture and modern design.

Keywords: Furniture, Traditional Chinese, Ming Style, Culture

índice

Resumen	I
Abstract	IV
1.Introducción	2
2. Antecedentes	9
2.1 Período de ilustración de los muebles	1
2.1.1 Neolítico	12
2.2 Período bajo	13
2.2.1 Período de comienzo(2070 - 256 a. C.)	13
2.2.2 Período de crecimiento (770 a.C. - 220 d.C.)	16
2.3 Período transitorio	24
2.3.1 Dinastías Wei, Jin y Norte-Sur (220-589)	24
2.3.2 Dinastía Tang (618-907)	28
2.4 Período alto	31
2.4.1 Dinastía Song (960-1279). Dinastía Yuan (1271-1368)	31
2.4. 2 Dinastía Ming (1368-1644). Dinastía Qing (1644-1911)	40
3. Marco Teórico	55
3.1 Características estéticas y valores culturales del mobiliario Ming	56
3.1.1 El estilo estético distintivo de los muebles Ming	57
3.1.1.1 Arte de la línea	58
3.1.1.2 Artesanía y elementos decorativos	79
3.1.1.3 Estructura y especial sensación de espacio	98
3.1.1.4 Occidente se encuentra con Oriente	121
3.1.2 Influencia de los "intelectuales" en la estética de los muebles Ming	138
3.1.2.1 La clase intelectual y el mobiliario	137
3.1.2.2 Artesanos e intelectuales	151
3.1.2.3 Vida cotidiana y mobiliario	164
3.2 Diseño contemporáneo	191

3.2.1 Principales elementos del diseño de mobiliario contemporáneo	192
3.2.1.1 Principios y teorías básicas del diseño industrial	194
3.2.1.2 Principios estéticos del diseño contemporáneo	204
3.2.1.3 Teoría crítica del diseño	209
3.2.3 Pensamiento de diseño e innovación	212
3.2.3.1 Conciencia del diseño	212
3.2.3.2 Pensamiento y cultura innovadores	216
3.2.3.3 Combinación de cultura tradicional y diseño contemporáneo	220
4. Metodología	231
4.1 Estudios de diseño	232
4.2 Muebles modernos Ming	233
4.2.1 Rediseño	237
4.2.1.1 Hans J. Wegner	237
4.2.1.2 Arne Emil Jacobsen	243
4.2.1.3 IKEA -Serie de Trendig	247
4.2.2 Nuevos muebles de estilo chino	252
4.2.2.1 Fnji	252
4.2.2.2 Shi Er Shi Man (12 Hours)	257
4.2.2.3 MoreLess	261
5. Análisis de Resultados	265
5.1 Diferencias entre los estilos escandinavo y chino	266
5.2 Un debate entre el mobiliario tradicional y el diseño moderno	268
6. Conclusiones	271
Referencias	276

índice

ilustraciones

Figura 1	Secuencia histórica de los muebles tradicionales chinos	2
Figura 2	La primera mesa de madera china	12
Figura 3	Bronce Zu	14
Figura 4	Bronce Jin	15
Figura 5	Gran cama de madera del periodo de los Estados Combatientes	17
Figura 6	Motivos decorativos en cajas de madera	18
Figura 7	Ta solitario Mural de la tumba de la dinastía Han	21
Figura 8	Silla klimos	23
Figura 9	Estatua de cerámica para sentarse en el suelo (Posición tradicional de rodillas)	25
Figura 10	Pintura parcial de Bei Qi Xiao Shu Tu	26
Figura 11	Mesas en el mural de la cueva 85 de Dunhuang	28
Figura 12	Pintura parcial de Hui Shan Shi Nv Tu	30
Figura 13	Tang Ren Gong Yue Tu	31
Figura 14	Yan'ji	33
Figura 15	Gao Hui Xi Qin Tu	34
Figura 16	Mesa con cajones, dinastía Yuan	36
Figura 17	Ilustraciones sobre la cama del estilo Yuan en el libro del Shi lin guang ji	38
Figura 18	Silla con reposapiés, dinastía Ming	42
Figura 19	Silla con respaldo curvado	43
Figura 20	Pareja de sillas hexagonales de palisandro, dinastía Qing	51
Figura 21	Evolución de los caracteres chinos	61
Figura 22	Postura de la mano al escribir caracteres con pincel	62
Figura 23	La obra caligráfica	63
Figura 24	El orden de las líneas	64
Figura 25	Yong	65
Figura 26	La belleza de la caligrafía, líneas rectas y curvas	67
Figura 27	Silla circular	68
Figura 28	Pie de caballo	69
Figura 29	La belleza de la concentración en la caligrafía china	70
Figura 30	Mesa pequeña, dinastía Ming	72
Figura 31	La belleza del grosor en la caligrafía china	73
Figura 32	La mesa	74

Figura 33	Variaciones de densidad en el arte de la caligrafía	75
Figura 34	Mesa de incienso (Xiang ji)	76
Figura 35	Cama lu'han de tablero cerrado de tres pantallas	76
Figura 36	Espacio en blanco entre letras	77
Figura 37	Patrones creado por formas positivas y negativas	78
Figura 38	Mesa de estilo Barroco	84
Figura 39	Gabinete decorado con calcedonia, ágata e incrustaciones de esmalte	89
Figura 40	La decorativa	90
Figura 41	Las formas de los accesorios de metal	91
Figura 42	Las formas de los accesorios del armario	92
Figura 43	Revestimiento de oro y dorado de las superficies de los armarios	93
Figura 44	Gabinete de estilo Ming	100
Figura 45	Presentación individual e integral	101
Figura 46	Cama Luo'han	102
Figura 47	Estructuras arquitectónicas en muebles	103
Figura 48	El equilibrio visual de la silla circular	104
Figura 49	Musicalidad estructural en las sillas lámpara colgantes	107
Figura 50	La perspectiva de la silla Ming	110
Figura 51	La perspectiva de la silla barroca	111
Figura 52	Las Meninas	113
Figura 53	Visita amigos en una noche nevada	114
Figura 54	La perspectiva Las Meninas	115
Figura 55	La perspectiva en Visita amigos en una noche nevada	115
Figura 56	El país de las maravillas del melocotón	117
Figura 57	Un tapiz de chinoiserie inglés	123
Figura 58	Armario de caja con marco de esquina	124
Figura 59	Silla del estilo Reina Ana	125
Figura 60	Armario de época rococó con motivos decorativos chinos	128
Figura 61	Sillas de Chippendale	129
Figura 62	Chippendale boceto de mueble de estilo chino	130
Figura 63	Gabinete de Radio Jean Dunand	132
Figura 64	Table 1928, Lacquered wood white gold	133
Figura 65	Representación esquemática de los patrones de consumo de muebles	145
Figura 66	Silla de Zen	149
Figura 67	Image de Yu Xiangdou en grabado en madera	152
Figura 68	Real Fábrica de Cristales de la Granja	163
Figura 69	Sala de lectura	164
Figura 70	Escritorio de cinco cajones	165
Figura 71	Mesa en la cama	165
Figura 72	Librería de tres cajones	166

Figura 73 Armario y estante	166
Figura 74 Silla circular	166
Figura 75 Dun'zi	167
Figura 76 Silla colgante luz	167
Figura 77 Los muebles de la sala de la dinastía Ming	169
Figura 78 Mesa tira (Tiao'an)	170
Figura 79 Silla rosa	171
Figura 80 Mesa cuadrada	172
Figura 81 Cama Archat	173
Figura 82 Gabinete redondo	174
Figura 83 Cama con dosel	175
Figura 84 Cama con dosel con orificios de luna	175
Figura 85 Gabinete cuadrado	176
Figura 86 Lámpara de pie	176
Figura 87 Banquete nocturno de primavera en el jardín de melocotones y ciruelas	177
Figura 88 Mesa de vino (Jiu'zhuo)	178
Figura 89 Mesa del vino en la pintura	178
Figura 90 Silla cruzada con respaldo circular	179
Figura 91 Silla cruzada con respaldo recto	180
Figura 92 Ta	180
Figura 93 Mesa de la media luna	181
Figura 94 Mesita de incienso (Xiang'ji)	182
Figura 95 Mesa pequeña con quemador de incienso	182
Figura 96 Silla de Zen con el corsé y los pieles de caballo	183
Figura 97 Jardín del administrador humilde de Su'zhou	185
Figura 98 Mesa de Jarrón	187
Figura 99 Mesa de la cama /Kang Table Huanghuali	188
Figura 100 Mesa de instrumento	189
Figura 101 Comportamiento del diseño	215
Figura 102 Pensamiento innovador	217
Figura 103 "Han'Zi" Serie de carteles	224
Figura 104 Mapa mental del diseño tradicional chino	228
Figura 105 Marco teórico del estudio	229
Figura 106 Modelos teóricos	233
Figura 107 Modelo de investigación	234
Figura 108 Hans J. Wegner	237
Figura 109 Silla circular (Yuan'yi) y China Chair de Hans J. Wenger	238
Figura 110 Y Chair	239
Figura 111 The Cow Horn Chair	240
Figura 112 Análisis del modelo de Hans J. Wenger	241

Figura 113 Arne Emil Jacobsen	243
Figura 114 Dining Chair	244
Figura 115 Análisis del modelo de Arne Emil Jacobsen	245
Figura 116 Sillas de la serie 'Trendig' IKEA	253
Figura 117 Sillas de la serie 'Trendig' IKEA	253
Figura 118 Gabinete de la serie Trendig IKEA	249
Figura 119 Análisis del modelo de IKEA	255
Figura 120 Gráfico propaganda de Fnji	252
Figura 121 Silla de Fnji	253
Figura 122 Cama luo'han de Fnji	253
Figura 123 Análisis del modelo de Fnji	255
Figura 124 Gráfico propaganda de Shi Er Shi Man (12 Hours)	257
Figura 125 Silla Mulan	258
Figura 126 Detalle de la silla Mulan	258
Figura 127 Análisis del modelo de Shi Er Shi Man	259
Figura 128 Aparador	261
Figura 129 El detalle del patrón	262
Figura 130 Análisis del modelo de MoreLess	263

Tabla

Tabla 1 Tipos de técnicas de grabado	81
Tabla 2 Grabado de patrones comunes	83
Tabla 3 Tipos de incrustaciones	88
Tabla 4 Madera dura	95
Tabla 5 Madera semidura	96



I.Introducción

Los muebles constituyen una parte fundamental de la vida cotidiana de las personas, estemos descansando, trabajando o divirtiéndonos; cuando nuestro cuerpo está sentado o acostado, no podemos prescindir del mobiliario. Mientras que nuestros ancestros creaban muebles sencillos amontonando piedras, hoy en día nos encontramos seleccionando entre una amplia variedad de estilos en las tiendas de mobiliario. El mobiliario ha evolucionado de diversas maneras en cada época, en diferentes regiones y civilizaciones, lo que nos lleva a considerar que no es solo un indicador del desarrollo humano, sino que su estilo y estética reflejan la cultura y el momento histórico de su creación.

Como nieta de un carpintero, desde pequeña me han fascinado las diversas herramientas que mi abuelo utilizaba para fabricar muebles. Ver cómo las tablas o listones de madera se ensamblaban con clavos y cola para dar forma a diferentes tipos de mobiliario era como presenciar magia ante mis ojos, y ese amor por los muebles se convirtió en una semilla plantada en mi corazón. Este interés especial por el mobiliario, sumado a mi licenciatura en diseño industrial, me ha permitido comprender más profundamente el diseño de muebles.

Además de mi pasión por el mobiliario, mi origen chino ofrece ventajas naturales para mi investigación de doctorado. En primer lugar, tengo un dominio del idioma mejor que otras personas interesadas en el tema, lo que me permite leer libros y materiales en el idioma original. En segundo lugar, poseo un conocimiento básico de la cultura tradicional china, lo que me capacita para debatir y reflexionar sobre ella desde el inicio de mi investigación. Mis estudios de máster y doctorado realizados en España me han permitido comprender las diferencias entre las dos culturas y métodos de investigación, otorgándome la habilidad de elegir y aplicar métodos y teorías según el contenido específico del estudio.

A través de los puntos fuertes de la investigación mencionados, combinados con mi amor e interés por la tradición y el mobiliario, elegí tomar los muebles tradicionales chinos como objetivo principal de mi investigación. Buscaré revisar y reflexionar sobre el significado de los muebles tradicionales, así como sus posibles influencias en el diseño actual.

China, con su vasta historia y riqueza patrimonial artística y cultural, refleja en sus muebles un singular modo de vida. El pensamiento filosófico, las costumbres, la geografía, el clima, las técnicas de producción y la conciencia estética marcan un camino de desarrollo completamente diferente al de los muebles occidentales, lo que ha generado incomprensión y desconocimiento en la sociedad occidental.

El estudio de los muebles de madera tradicionales chinos tiene como propósito llamar la atención del público y difundir su conocimiento y cultura. En la actualidad, los muebles tradicionales chinos son reconocidos por los precios récord alcanzados en subastas. Uno de los casos más notables tuvo

lugar en Christie's de Nueva York en 2015, cuando un conjunto de cuatro sillas circulares Huanghuali de la dinastía Ming, datadas alrededor del siglo XVII, se vendió por 9,685 millones de dólares durante la venta de primavera de la Semana de Asia de Christie's en Nueva York. Esta cifra superó la puja inicial en 12 veces, estableciendo un récord mundial para el mobiliario huanghuali en subasta. Los continuos precios récord han atraído la atención de coleccionistas e inversores, convirtiendo al mueble chino en un nuevo favorito en la industria de las subastas. Sin embargo, esta escalada de precios en el ámbito del coleccionismo ha perjudicado la consideración cultural y artística propia de estos muebles.

Ante este fenómeno, el propósito de esta tesis es explorar las posibilidades y significados de los muebles tradicionales chinos en el diseño contemporáneo, buscando prolongar su relevancia extrayendo sus enseñanzas. Nos preguntamos si el valor artístico de los muebles tradicionales se limita a ser objetos de subasta o piezas de exposición en un museo. ¿Perdura el alto nivel de artesanía, la belleza formal y el estilo estético único de los muebles tradicionales? ¿Es viable combinar los modernos métodos y estándares de diseño industrial con los muebles tradicionales para otorgarles una nueva vida?

Esta tesis se basa en una hipótesis que se centra en estas cuestiones, extrayendo el estilo estético y las características de diseño de los muebles chinos tradicionales y combinándolos con ideas y métodos para el diseño de mobiliario contemporáneo. Para demostrar esta hipótesis, debemos abordar algunas preguntas clave. China tiene una historia prolongada, y cada dinastía exhibe un estilo de mobiliario diferente. ¿Qué período de mobiliario se asemeja más a las ideas del diseño moderno? ¿Cuál era el estilo de los muebles en esta época? ¿Qué características estéticas los definían? ¿Cuál era su filosofía de diseño?

Una vez respondidas estas preguntas, también debemos analizar y examinar la diferencia esencial entre los muebles tradicionales hechos a mano y los producidos industrialmente. ¿Cómo podemos definir y distinguir entre el diseño tradicional hecho a mano y el diseño moderno? ¿Cuáles son las ideas, objetivos y principios fundamentales del diseño moderno? ¿Qué factores no estéticos deben considerarse en el diseño industrial moderno? ¿Cuáles son los criterios de un buen diseño en una sociedad mercantil?

Tras definir los conceptos esenciales, debemos investigar y responder las preguntas planteadas sobre las posibilidades de los muebles de madera tradicionales chinos en el diseño contemporáneo. Buscaremos un sistema de pensamiento que nos permita analizar posteriormente los datos recopilados utilizando el modelo desarrollado. El estudio se centra en muebles chinos ya rediseñados y en nuevas piezas de mobiliario chino, buscando investigar las características y conceptos de los muebles tradicionales que inspiran y tienen influencia en el diseño contemporáneo. Nos preguntaremos acerca de las modernas técnicas, sistematizando el concepto de diseño para deducir un enfoque metodológico que ofrezca métodos y herramientas para combinar la cultura

tradicional y el diseño contemporáneo, con el objetivo de extraer conclusiones que respalden nuestra hipótesis.

Para abordar estas preguntas, la primera parte de esta tesis emplea un enfoque de revisión de la literatura, comenzando con un estudio sobre la historia de los muebles de madera tradicionales en China, con el propósito de definir el alcance principal de la investigación. Considerando la extensa e ininterrumpida historia de China, nuestra investigación se inicia desde los primeros vestigios de objetos físicos en la cultura china. Los muebles más antiguos descubiertos hasta la fecha datan de alrededor de 4.000 años atrás y fueron hallados en los cementerios de la cultura Longshan. Clasificamos los muebles tradicionales chinos en tres categorías cronológicas: muebles bajos, muebles de transición y muebles altos.

Los muebles bajos, siendo el tipo más antiguo, tenían una altura inferior a los muebles modernos debido a que las personas de aquella época solían sentarse sobre sus rodillas. Paralelamente, los nómadas que habitaban en la estepa y no se sentían cómodos adoptando esta postura, utilizaban asientos de mayor altura. Con el tiempo, la influencia de estos muebles nómadas en China provocó una transición en la altura de los muebles locales, marcando el periodo de cambio hacia los muebles de transición. Esta fase supuso un cambio de la postura arrodillada a la sentada, lo que incrementó la altura de los muebles.

La historia de los muebles chinos se puede considerar en términos de escala y altura, donde los muebles bajos sentaron las bases para el diseño de los muebles de mayor altura. Sin embargo, debido al prolongado periodo de tiempo, los muebles bajos no habían alcanzado un desarrollo suficiente, tanto en términos de artesanía como de forma. Por ello, esta tesis solo analiza los primeros muebles chinos de manera informativa, sin ser su objetivo principal de estudio. Por otro lado, el periodo de transición fue una etapa de mezcla entre los muebles bajos y altos, donde la forma y su uso difieren significativamente de los muebles modernos.

Los muebles de mayor altura están relacionados con las dinastías Song, Yuan, Ming y Qing, representando los muebles modernos. Durante la dinastía Song, el mobiliario experimentó una transformación completa, adoptando un diseño de alto nivel y un estilo minimalista. En la dinastía Yuan, los muebles se vieron influenciados por los gobernantes mongoles, lo que produjo un cambio en su estilo. Al analizar la evolución del mobiliario y considerar las opiniones de los eruditos sobre los diferentes periodos, resulta evidente que durante la dinastía Ming se produjo el periodo más maduro en el desarrollo del diseño del mobiliario chino.

Durante la dinastía Ming, el desarrollo del mobiliario alcanzó una sofisticación notable y un estilo artístico bien definido. Los muebles de esta época representaron un estilo artístico maduro que abogaba por la sencillez, la naturalidad y una belleza equilibrada, y se consideraron la cumbre del arte del mobiliario chino, tanto en términos de artesanía como de diseño. Los muebles Ming no solo

ocuparon un lugar prominente en el mobiliario chino, sino que también capturaron la atención de algunos diseñadores occidentales, influyendo en sus propios estilos de diseño. Es justo afirmar que los muebles Ming fueron los más influyentes y ampliamente reconocidos más allá de las fronteras de China. Posterior a la dinastía Ming, los muebles de la dinastía Qing se vieron influenciados por el estilo rococó, adoptando gradualmente una decoración más extravagante y compleja, una estética que se alejaba de la simplicidad distintiva de la época Ming.

A continuación, habiendo identificado los muebles Ming como el foco principal de estudio, es esencial analizar sus características para identificar el estilo y las reglas estéticas. El arte chino tiene un origen distinto al del arte occidental y, por ende, presenta formas de expresión diferentes. Debemos interpretar el arte tradicional a través de una perspectiva china, mientras que también recurrimos a las teorías estéticas occidentales para compararlas, lo que enriquecerá nuestra comprensión de la estética china. En primer lugar, es crucial explorar las reglas estéticas del arte tradicional chino, las cuales difieren considerablemente de la estética occidental. La estética china se centra en el arte de las líneas, donde todo el arte puede trazar su origen en la escritura. Comenzamos, por lo tanto, examinando la estética de las líneas en los muebles y analizando las características estéticas de los muebles Ming desde la perspectiva del estudio de la expresividad inherente a la escritura china.

Una vez identificadas las reglas estéticas de los muebles Ming, hemos llevado a cabo un análisis exhaustivo y resumido de sus características, estilos decorativos, artesanía y materiales empleados en su fabricación. Al compararlos con los muebles del período Barroco occidental, hemos identificado el concepto estético de los muebles Ming como una integración armoniosa entre la decoración y la funcionalidad. Además, los orígenes y las reglas estéticas del arte tradicional chino difieren significativamente de los del arte occidental, dando lugar a una formalización muy distinta en el mobiliario. Por lo tanto, también hemos investigado las diferencias en la concepción del espacio y la perspectiva entre los muebles chinos, caracterizados por líneas, y los occidentales, influenciados por la arquitectura y la escultura griegas, analizando las distintas interpretaciones y expresiones del equilibrio y el dinamismo en el mobiliario oriental y occidental.

Además, hemos profundizado en los diversos sentidos del espacio visual generados por el arte oriental y occidental, estudiando sus similitudes y diferencias en sus percepciones distintas del universo. Esto explica la sensación simultánea de equilibrio y dinamismo presente en los muebles de la dinastía Ming.

En el estudio de las reglas estéticas, la estructura y la espacialidad del estilo decorativo de los muebles Ming, se vuelve necesario observar los muebles occidentales, especialmente los del período barroco. A pesar de la distancia geográfica entre China y Europa, el contacto entre ambas culturas era frecuente gracias al comercio de ultramar y la presencia de misioneros. Por este motivo, analizaremos la influencia de los muebles tradicionales chinos en el mobiliario europeo de manera cronológica, comenzando por el período barroco y examinando la interacción entre el arte oriental y

occidental en tres períodos distintos: barroco, rococó y art déco. Buscamos comprender las similitudes y diferencias entre los muebles tradicionales chinos y los occidentales a través de los primeros intentos de los diseñadores occidentales por fusionar ambos estilos de mobiliario.

A continuación, procedemos a definir y explicar un término adicional asociado al mobiliario Ming: "el mobiliario de los intelectuales", un concepto que no tiene equivalente en la semántica occidental. Por lo tanto, es crucial analizar la comunidad intelectual, especialmente su papel en el desarrollo del mobiliario Ming y su contribución al establecimiento de un estilo. Es esencial investigar la demanda y promoción de muebles por parte de la comunidad intelectual y cómo las nuevas ideas a finales de la dinastía Ming condujeron a un cambio en el estatus social de los artesanos, permitiendo una colaboración entre dos estratos sociales diferentes en el diseño y la producción de mobiliario. Este análisis confirma que los intelectuales desempeñaron un papel significativo en la formación del estilo de los muebles Ming, y que el arte del mobiliario se nutrió de los gustos de este grupo y su mundo espiritual. Esto reafirma el valor artístico y de investigación inherente a los muebles Ming.

Una vez identificados los rasgos estilísticos y los conceptos de diseño de los muebles Ming, procedemos a examinar los factores que conforman el diseño moderno. En primer lugar, analizamos los principios y conceptos del diseño industrial moderno para identificar sus objetivos y teorías contemporáneas. Reflexionamos sobre el desarrollo de la ética y la ergonomía en el diseño industrial, así como sobre los fundamentos en los métodos y críticas del diseño, definiendo objetivos y directrices.

El desarrollo del diseño occidental se basa en la reflexión de los diseñadores sobre el propósito del diseño después de la revolución industrial. A medida que la sociedad y la tecnología avanzaban, el auge del diseño industrial, impulsado por objetivos comerciales, tuvo un gran éxito, pero el consumo excesivo llevó a la contaminación ambiental y al agotamiento de recursos. Esto motivó a algunos diseñadores a reflexionar sobre la ética del diseño y el propósito del diseño industrial moderno. Al definir el objetivo del diseño para satisfacer las necesidades del mayor número posible de personas, y bajo la premisa de ser social y ambientalmente responsables, surgió la teoría crítica del diseño moderno.

A través de una exhaustiva revisión de la literatura, identificamos el mobiliario Ming como el foco principal de nuestro estudio. Posteriormente, analizamos en profundidad las características estéticas y los valores culturales asociados a este mobiliario. Al compararlo con el mobiliario occidental, indagamos en las raíces de las diferencias estéticas entre China y Occidente. Finalmente, mediante un análisis del diseño contemporáneo, el pensamiento de diseño y la creatividad, se evidencia la noción de que la cultura tradicional posee beneficios inspiradores para el diseño contemporáneo. Estos hallazgos refuerzan la necesidad y el valor de la presente investigación de tesis.

La segunda parte de esta tesis adopta un enfoque metodológico, utilizando una investigación bibliográfica para recopilar datos sobre el estudio. El objetivo fue identificar obras de diseñadores occidentales inspiradas o influenciadas por los muebles Ming, así como datos sobre los nuevos muebles chinos diseñados al estilo del diseño industrial moderno. Siguiendo la metodología de diseño, sistematizamos el comportamiento del diseño y establecimos una metodología de actuación.

En primer lugar, definimos los factores externos (usuario, comportamiento de uso, territorio, etc.) y los factores internos (tecnología, forma, color, material, etc.). El sistema de diseño es un proceso en el que tanto el factor interno como el externo trabajan simultáneamente para cumplir un objetivo. Además, este sistema se convierte en nuestro modelo de investigación, permitiéndonos clasificar los datos recopilados para su posterior análisis por separado.

En esta sección, nos centramos en los muebles modernos diseñados por escandinavos, los primeros en Europa en interesarse por el mobiliario tradicional chino, estudiando las similitudes entre las formas de los muebles de madera Ming y los escandinavos.

A continuación, analizamos el nuevo mobiliario chino contemporáneo, ya que en los últimos años han emergido en China nuevos diseños con calidad excepcional, donde los diseñadores combinan el mobiliario tradicional con enfoques de diseño moderno. La metodología utilizada por estos diseñadores difiere de la de los países escandinavos, ya que ellos reinterpretan elementos del sistema de mobiliario tradicional para aplicarlos al diseño de muebles modernos. Los nuevos muebles chinos representan un rediseño de los muebles tradicionales mediante el uso de sistemas de diseño modernos para eliminar elementos obsoletos.

El modelo de investigación analiza ambos enfoques, lo que da lugar a diferentes ajustes de los factores internos debido a las diferencias en los factores externos, resultando en la aparición de diferentes estilos de muebles modernos de estilo Ming. En respuesta a las diferencias entre los dos tipos de muestras, resumimos las soluciones para abordar los problemas que surgen al combinar diferentes culturas, así como las ideas metodológicas para fusionar la cultura tradicional con los métodos modernos.

Esta tesis defiende la inspiración y continuidad del mobiliario tradicional chino en el diseño contemporáneo. Aunque la estética china difiere de la occidental, los diseñadores pueden inspirarse en el mobiliario tradicional chino y aplicarlo a sus diseños. Además, demostramos que el mobiliario tradicional sigue siendo relevante, que sus conceptos de diseño no están desactualizados y que es valioso recurrir a su estilo y estética, que tienen un núcleo humanista único de belleza atemporal en China.

Esta tesis tiene como objetivo explorar el mobiliario tradicional chino, descubrir su lenguaje estético y debatir su compatibilidad con los enfoques de diseño occidentales modernos, con la

finalidad de revitalizar el mobiliario tradicional. Al mismo tiempo, se espera que sirva de inspiración para cualquier investigador que estudie el mobiliario tradicional chino, ya que, con una historia extensa y una rica colección de textos y piezas conservadas, aún hay muchos aspectos del mobiliario tradicional chino que merecen ser estudiados. Este trabajo se propone ser uno de los referentes que inspiren a otros estudiosos del arte chino.



Antecedentes

2. Antecedentes

En el primer capítulo de esta tesis, se aborda la historia de los muebles de madera tradicionales chinos, analizando y condensando los estilos y atributos distintivos presentes en las diversas dinastías. China, como una de las civilizaciones más antiguas, ha mantenido una historia continua, preservando una riqueza de objetos y documentos registrados. Estos recursos son fundamentales para que los investigadores exploren y reflexionen sobre los tesoros culturales y artísticos que han resistido el paso del tiempo a lo largo de la historia.

La historia de China se remonta aproximadamente a 3.000 años desde la dinastía Shang¹, cuando apareció la escritura. Durante este extenso período, el país ha experimentado más de una docena de cambios dinásticos. El mobiliario de cada dinastía ha reflejado distintas características estéticas, influenciadas por una diversidad de factores sociales, religiosos, económicos, políticos e ideológicos.

Es esencial aclarar el motivo por el que esta tesis se enfoca en los muebles de la dinastía Ming como su principal objeto de estudio. Este periodo se distingue por su madurez evolutiva y desarrollo tanto en términos de artesanía como de estética. Su valor artístico es evidente y constituye el centro de esta investigación.

Además, debido a las notables diferencias entre las estéticas china y occidental, el estudio detallado de la historia del desarrollo de los muebles tradicionales chinos puede ayudarnos a comprender mejor su estética y allanar el camino para una investigación más profunda en los capítulos siguientes.

En este capítulo, se examinan los muebles tradicionales chinos de las diferentes dinastías en orden cronológico. Los objetos conservados y las pinturas murales reflejan que la altura de los primeros muebles chinos era más baja que la de los muebles modernos, dado que la gente de la época solía sentarse de rodillas. Esta altura se ajustaba a la postura arrodillada del cuerpo humano. Fue solo con el cambio en las posturas al sentarse que los muebles chinos evolucionaron hacia diseños de mayor altura. Así, el estudio se divide en cuatro etapas: el período de la Ilustración, el período de tipo corto, el período de transición y el período de tipo alto, basado en la evolución de la altura de los muebles.



Figura 1 Secuencia histórica de los muebles tradicionales chinos
(Hecho por la autora)

¹ Dinastía Shang(商),aprox. 1600-1046 a.C.

Los muebles de los períodos de la Ilustración y Bajo se consideran muebles tempranos que, en comparación con los muebles altos posteriores, exhiben una artesanía, estilo y forma relativamente más simples. Aunque el mobiliario de estos períodos puede ser el enfoque principal de estudio, no implica que el análisis de los muebles primitivos carezca de importancia, ya que el desarrollo de la cultura y el arte chinos es un proceso continuo y constante. Al estudiar los muebles bajos, buscamos comprender mejor los elementos estéticos presentes en los muebles altos posteriores.

Los muebles de transición no solo experimentaron un cambio significativo en altura, pasando de baja a alta, sino que también, influenciados por factores religiosos, mostraron una marcada transformación en forma, decoración y estilo en comparación con el periodo anterior. Por lo tanto, el estudio del periodo de transición se centra en comprender estos cambios, identificar el tipo y carácter del mobiliario, así como analizar qué elementos cambiaron y se mantuvieron en las formas más altas.

Los muebles altos, en términos de altura, tipo y uso, guardan similitudes con los muebles modernos, lo que justifica seleccionarlos como el objetivo principal de investigación. Además, al comparar los muebles altos de distintas dinastías, cada una exhibe su propio estilo y características estéticas únicas. Por ejemplo, durante la dinastía Song, los muebles transitaban hacia una simplicidad extrema.

En la dinastía Yuan, bajo el dominio mongol, los muebles reflejaban una influencia notable del estilo mongol. Mientras que durante las dinastías Ming y Qing, los muebles altos se caracterizaban por un diseño más elaborado en términos de forma, estilo y artesanía, especialmente durante la dinastía Ming, considerada la cumbre del mobiliario chino por muchos estudiosos. Sin embargo, tras la dinastía Ming, el mobiliario de la dinastía Qing evolucionó hacia un estilo altamente complejo y exagerado en términos estéticos, divergiendo considerablemente del estilo Ming.

Con base en estas descripciones, se destaca que los cuatro períodos presentan estilos y características distintivas en el mobiliario. En este capítulo, se analizarán y discutirán los estilos, tipos, características estilísticas y preferencias estéticas del mobiliario de cada dinastía a lo largo de los cuatro periodos. El objetivo fundamental de este estudio es determinar la posición y relevancia de los muebles Ming en la historia del mobiliario tradicional chino, definiendo así los principales objetivos de investigación de esta tesis.

- *Período de ilustración de los muebles (sociedad primitiva)*
- *Bajo (Xia Shang y Zhou – Dinastías Qin Han)*
- *Transición (Norte y Sur de las Dinastías Sui y Tang)*
- *Alto (Dinastía Song , Yuan, Ming y Qing)*

2.1 Período de ilustración de los muebles

2.1.1 Neolítico(6000 a. C. - el 4000 a. C.)

En el año 1984, excavaciones realizadas en el templo de Tao'si², ubicado en Shan'xi (China), revelaron las tumbas pertenecientes a la cultura Long'shan³, que datan aproximadamente de hace unos 4.200-4.500 años. Dentro de estas tumbas, se encontró una notable cantidad de cerámica y muebles de madera pintados. Estos muebles representan los primeros ejemplos conocidos de muebles de madera chinos descubiertos hasta ahora. Este descubrimiento arqueológico es de gran importancia, ya que llena un vacío significativo en el conocimiento sobre el mobiliario del periodo antiguo de China.



Figura 2 La primera mesa de madera china
(<http://www.lacquerculture.com/jingpinjianshang?fid=106>)

El mobiliario encontrado en tumbas antiguas ha podido conservarse debido a las condiciones especiales del entorno en dichas áreas. Aunque la madera es un material perecedero, la estructura de los muebles descubiertos se ha mantenido, aunque los patrones y colores originales han experimentado una degradación que dificulta su identificación.

A pesar de la escasez de hallazgos de muebles en excavaciones antiguas, estos objetos primitivos demuestran que las técnicas artesanales básicas ya estaban presentes en la sociedad de la época. Se han observado decoraciones simples en las superficies de estos muebles. Esto sugiere que la estética artística ya había empezado a tomar forma en la cultura china temprana, indicando que los antiguos artesanos ya estaban elaborando muebles, estableciendo así los fundamentos para el posterior desarrollo del mobiliario.

² Tao'si se refiere generalmente al sitio de Tao'si, de la cultura Long'shan en el curso medio del río Amarillo, en China, también incluye la cultura Miao'di'gou II y una pequeña cantidad de restos de los Estados Guerreros, la dinastía Han y los periodos Jin y Yuan.

³ La cultura de Long'shan se refiere a un grupo de restos culturales del curso medio y bajo del río Amarillo, en China, que data del Neolítico tardío y pertenece a la Edad de Piedra y del Cobre. Los arqueólogos han denominado "cultura Long'shan" a los restos de una cultura caracterizada principalmente por la cerámica negra, y se piensa que el pueblo Hua'xia (el predecesor de la nación Han) se nutrió de las culturas Yang'shao y Long'shan.

2.2 Periodo bajo

2.2.1 Periodo de comienzo (c. 2070 - 256 a. C.)

Durante los periodos Xia, Shang y Zhou, que marcaron los inicios y la gestación de la cultura tradicional china, surgieron las primeras formas primitivas de muebles que cumplían múltiples funciones. Por ejemplo, las camas no solo se utilizaban para descansar, sino también como asientos. Sin embargo, debido a las limitaciones culturales de ese tiempo, apenas existen registros históricos sobre el mobiliario de este periodo. Escritos y representaciones pictóricas son escasos, y se han descubierto muy pocos objetos de esta época.

La instauración de la dinastía Xia en el siglo XVI a.C. marcó el fin de la sociedad primitiva y el comienzo de la sociedad esclavista. Liao señala que tanto la dinastía Xia como la Shang comparten características espirituales con la fase cultural de la época.

Por un lado, después de una larga lucha contra la naturaleza, la humanidad comenzó a intentar dominarla, volviéndose más consciente de sus acciones y desarrollando una idea social de su entorno. Por otro lado, los seres humanos continuaron buscando formas de utilizar y controlar el mundo, mientras persistía la creencia en el alma como un concepto inherente en sus mentes. En esta época, predominaba la creencia en la brujería. (Liao, 2017, p.1107)

El enfoque de Liao (2017) sugiere que en ese tiempo, los seres humanos tenían una comprensión limitada del mundo, lo que los llevaba a atribuir muchos fenómenos a "la voluntad de los dioses". Con el fin de comunicarse y agradar a los dioses, surgieron numerosas prácticas religiosas. De esta forma, el origen de la danza y la música en China se remonta a los movimientos y sonidos realizados durante las prácticas religiosas. Este primitivo culto religioso también ejerció influencia en la estética de las personas de esa época.

A través del estudio de objetos antiguos desenterrados, podemos determinar que la humanidad de esa era ya había desarrollado la metalurgia del bronce. En 1952, en el sitio de Erlitou⁴ en la provincia china de He'nan, se descubrieron recipientes de bronce, instrumentos musicales, armas, herramientas y otros objetos fabricados en bronce. Este hallazgo es suficiente para evidenciar que la sociedad ya había entrado en la Edad del Bronce durante la Dinastía Xia. Asimismo, al examinar las joyas y adornos descubiertos, se puede apreciar que las técnicas de tallado ya habían alcanzado un nivel de considerable madurez.

⁴ El yacimiento de Erlitou está datado entre 1750 y 1500 a.C. (algunos expertos creen que fue entre 1730 y 1520 a.C.) Las excavaciones comenzaron en 1959, y se descubrió que el yacimiento contenía los restos de un palacio, una zona residencial, un taller de cerámica, un taller de fundición de bronce, una cripta y una tumba. Se ha desenterrado un gran número de reliquias de piedra, cerámica, jade, bronce, hueso, cuerno y mejillones, entre las que destaca el duque de bronce, la vasija de bronce más antigua conocida en China.

Durante la dinastía Shang, que sucedió a la dinastía Xia y en la que los objetos de bronce ya eran frecuentes, hubo un notable avance en la fabricación de objetos de bronce. Especialmente hacia la mitad de la dinastía Shang, se observó una mayor diversidad en la forma y el diseño de los objetos de bronce, al tiempo que las técnicas de fabricación se volvieron más refinadas. Estos objetos de bronce no solo estaban ligados a la vida de la élite dominante en ceremonias religiosas y políticas, sino que también se utilizaban en utensilios diarios para beber, comer y cocinar, lo que finalmente marcó la evolución de los objetos de bronce hacia verdaderos muebles.

El "Zu"⁵ es un tipo de utensilio ceremonial que se empleaba en rituales religiosos y se encuentra registrado tanto en textos antiguos como en objetos excavados. A lo largo de diferentes períodos históricos, la forma y el nombre del Zu han variado. Los antiguos chinos creían en la existencia del cielo, la tierra, los dioses y los antepasados, y realizaban ceremonias rituales en diferentes momentos del año y festividades, ofreciendo animales y granos como ofrendas. El Zu se usaba para sacrificar y procesar animales, así como para colocarlos en él. Aún en la actualidad, en zonas rurales remotas de China, se emplean utensilios similares para sacrificar cerdos durante las festividades de Año Nuevo.



Figura 3 Bronce Zu
(<http://www.gwjd.net/baike/zaxiang/34189.html>)

El objeto de bronce Zu, representado en la figura 3, tiene la apariencia de una mesa baja, pero en realidad se asemeja más a una tabla de cortar, una mesa de trabajo o incluso a una mesa de comedor moderna. Era un elemento "mueble" de gran importancia utilizado por la nobleza para exhibir animales sacrificados. Desde el punto de vista del diseño, ambas caras del objeto están talladas con

⁵ Zu(俎) Antiguos utensilios chinos de sacrificio para colocar ganado, ovejas y otras ofrendas durante los rituales. La tabla de cortar era una especie de bandeja para cortar y servir la carne.

patrones de animales salvajes, y la mesa se sostiene sobre cuatro patas. También cuenta con un borde elevado para evitar que los líquidos se derramen. En términos de su diseño general, el Zu de bronce ya posee las características básicas de un mueble.

El Jin⁶ es otro tipo de utensilio de sacrificio utilizado para sostener vasijas de vino. Es de forma rectangular, con dos filas de 4 u 8 orificios largos en la parte delantera y trasera, y 2 o 4 orificios largos en cada lado. Está decorado con tallados en todo su contorno y su apariencia general se asemeja a una caja. Se puede inferir que los muebles de tipo cajón evolucionaron a partir del jin. El jin de bronce (Figura 4) es una especie de "mesa" que podía utilizarse tanto para comer y beber como para calentar la comida.



Figura 4 Bronce Jin

(<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%9F%89%E7%A6%81>)

Lo descrito en los bronceos famosos sugiere que gran parte de estos objetos se utilizaban en rituales durante los periodos Xia, Shang y Zhou. Estos bronceos presentan motivos decorativos de figuras de animales, aunque no representan animales reales, sino bestias imaginarias. Este estilo decorativo está estrechamente ligado a la religiosidad y al contexto político de la época.

Z. Li (1981) plantea la idea de que los antiguos "chamanes" chinos funcionaban como una suerte de monjes que, bajo la apariencia de la religión, predecían el futuro en beneficio de su propia clase. Esta actividad mental se percibía como algo diferente de la conciencia práctica, donde se inventaban fantasías y se legitimaba el gobierno de la clase dominante como una voluntad divina.

⁶ Jin(禁), la forma es similar a la de una mesa, pero en realidad es un objeto dedicado a sostener el vino durante los rituales.

Según esta perspectiva, la brujería y la religión no solo eran creencias religiosas, sino también medios para mantener la legitimidad de la clase gobernante en los primeros tiempos.

Desde el punto de vista de Z. Li (1981), los patrones y símbolos representados en los bronce no eran solo representaciones poderosas de figuras de animales grotescos, sino que también servían como símbolos intimidantes que apuntaban a un tipo de poder divino que parecía trascenderlo todo (Z. Li, 1981, p.38).

Así, podemos concluir que la estética de los patrones decorativos en esa época no se basaba en la belleza en el sentido moderno de la estética, sino más bien en la composición de imágenes extrañas y en los efectos espaciales creados por el tallado en relieve del bronce. Estos efectos visuales creaban una ideología que reflejaba las ideas religiosas y sociales de ese período primitivo. En combinación con la forma sólida y pesada del bronce, se expresaban los pensamientos y emociones más primitivos de las personas que estaban en el umbral de la civilización.

El mobiliario de esa época aún estaba en sus primeras etapas y, estrictamente hablando, aún no podía considerarse "mobiliario", ya que aún no se había desvinculado de los utensilios de bronce empleados en ceremonias religiosas con fuertes connotaciones místicas. Por lo tanto, solo podemos entender los rasgos iniciales del mobiliario a través de los utensilios de bronce. En cuanto a su forma, el mobiliario de esa época seguía un formato simétrico y ordenado, con líneas rectas estables y solemnes, lo que reflejaba una sensación de majestuosidad, misterio y seriedad en su estilo general.

2.2.2 Período de crecimiento (770 a.C. - 220 d.C.)

Durante el período de Primavera y Otoño (770-476 a.C.) y los Estados Guerreros (475-221 a.C.), se evidenció la aparición de herramientas agrícolas de hierro, lo que marcó un cambio significativo en la productividad social. Este avance en la tecnología del hierro trajo consigo una serie de transformaciones en la industria maderera, propiciando la creación de una amplia gama de herramientas que impulsaron el desarrollo del mobiliario. En esta época, los muebles ya empleaban técnicas de ensamblaje de mortaja y espiga, los cuales son elementos tradicionales en el diseño de muebles chinos y comenzaron a tomar forma.

Paralelamente, la difusión generalizada del proceso de lacado y la aparición de artesanos altamente cualificados contribuyeron a elevar el nivel de producción y uso de los muebles como nunca antes se había visto. Este período marcó el apogeo de los muebles chinos de madera lacada, representando una etapa de gran evolución para el mobiliario tradicional chino.

2.2.2.1 Los periodos de Primavera y Otoño (770-476 a.C.) , Estados Combatientes (475-221 a.C.)

Los periodos Xia, Shang y Zhou representaron etapas fundamentales en la formación de la civilización china. El desarrollo artesanal estuvo marcado por una creciente productividad, llevando al bronce y al laca a alcanzar niveles altos. La técnica de laca surgió durante los periodos Shang y Zhou, mostrando una tendencia ascendente en cuanto a su diversidad de tipos y usos, y comenzó a emplearse en la fabricación de muebles durante los periodos de Primavera y Otoño.

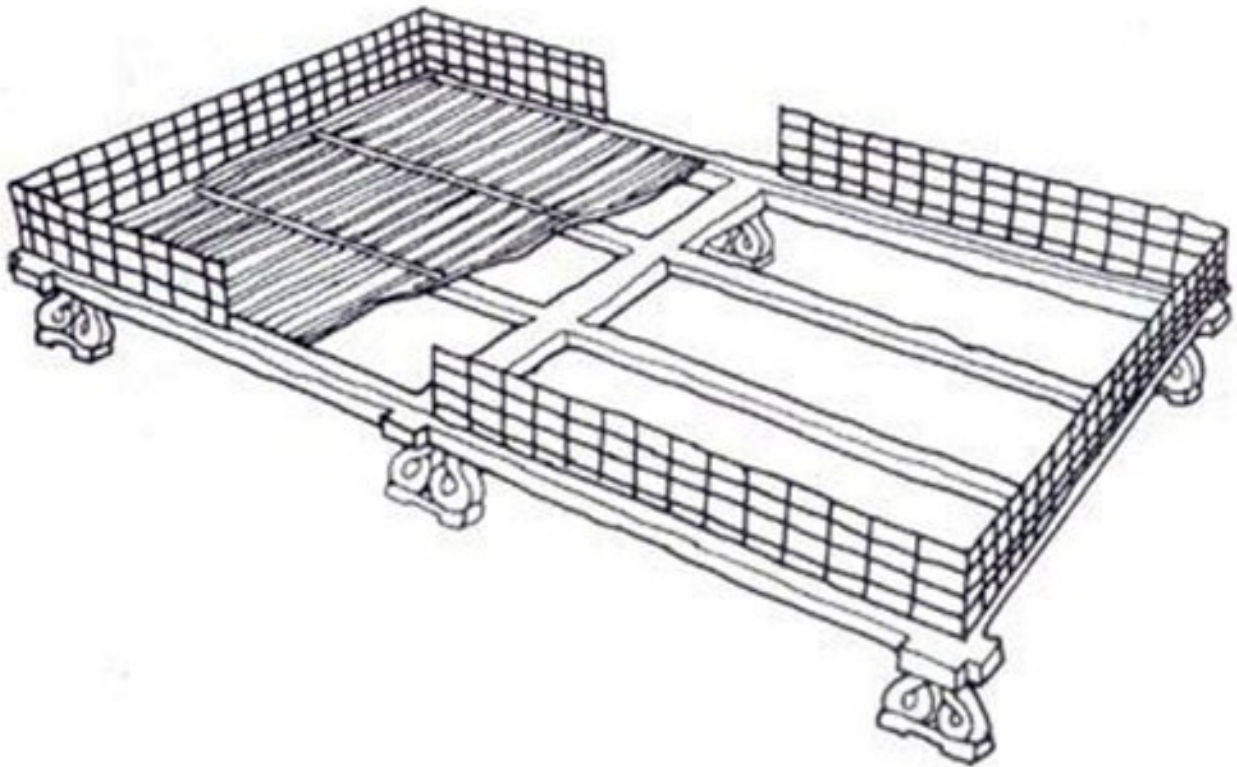


Figura 5 Gran cama de madera del periodo de los Estados Combatientes
(<https://m.bbs.focus.cn/hengyang/137907/f6cde0622957e778-1.html>)

Durante los periodos Shang y Zhou, las técnicas decorativas se volvieron más comunes, y la pintura con laca y la incrustación alcanzaron un nivel destacado con modelos decorativos ricos. Se molían turquesas de colores brillantes que se tallaban en diversas formas e incrustaban en muebles como camas y mesas. En los periodos de Primavera y Otoño y de los Estados Combatientes, las técnicas de decoración con laca maduraron. Modelos como nubes, truenos y hojas se utilizaron ampliamente en muebles de madera lacada, como cajas, biombos y mesas, enriqueciendo la decoración y el uso del color. (Zhao, 2009, p.15)

Desde la perspectiva de Zhao (2009), se advierte que el proceso de lacado había madurado en los periodos de Primavera y Otoño, así como en los Estados Combatientes, utilizándose en una amplia variedad de mobiliario. La figura 5 muestra la referencia más antigua conocida de una cama china. Descubierta en 1957 en el paso de Chang'tai, Xin'yang, provincia de He'nan, China, esta cama mide 2,25 m de largo, 1,36 m de ancho y 0,42 m de alto, con pies de 0,19 m. Compuesta por tres partes

-cuerpo, barandillas y pies- con laterales abiertos para facilitar el acceso, está decorada con pinturas rojas de nubes en su superficie, mientras que sus seis pies están tallados.

Esto confirma que tanto la producción como la decoración de muebles de madera lacada durante los Estados Combatientes habían alcanzado un nivel avanzado.

Las camas de este período se caracterizan por su exquisita talla y su brillante coloración, lo que contribuyó al desarrollo de la producción de muebles lacados y vinculó estos objetos a la prosperidad de sus dueños. Los muebles lacados son fuertes, ligeros, resistentes a la corrosión, al ácido y al calor. Los colores ricos y el brillo de la laca fueron altamente apreciados socialmente. El amplio número de camas, incluyendo aquellas de Primavera y Otoño y de los Estados Combatientes, representadas por los muebles de madera lacada de Chu, sentaron las bases para que la dinastía Han se convirtiera en la cima de los muebles lacados. (J. Liu, 2009, p.6)



Figura 6 Motivos decorativos en cajas de madera
(<https://read01.com/E8x550B.html#.YCx1BNKiu4.jpg>)

El rápido desarrollo de los muebles lacados en este período marcó el inicio de los muebles de madera lacada en China. Esto condujo rápidamente a un aumento en la cantidad y variedad de muebles de madera, lo que representó un gran avance en el nivel de vida de la sociedad y también definió la forma y tipología básica de los muebles.

Ya no se empleaban los misteriosos y feroces motivos de bestias imaginarias presentes en los períodos Xia, Shang y Zhou como elementos decorativos, sino que estos se volvieron más estilizados y simples. Según Z. Li (1981):

Se refleja un cambio en el estilo, la fuerza y las ideas, mostrando la desaparición de lo antiguo y el surgimiento de lo nuevo. Los antiguos conceptos religiosos de brujería se han debilitado, mientras que los motivos llamados 'esbeltos' marcan el nacimiento de un nuevo concepto, norma e ideal . (Z. Li, 1981, p.48)

El cambio en el estilo de los patrones se debió a la disminución de las restricciones religiosas, lo que permitió a la sociedad de esa época centrarse más en la vida cotidiana. "Los patrones ornamentales pasaron de ser patrones fijos, misteriosos y complejos a ser racionalizados y variados" (Li, 1981, p.49). No solo los motivos decorativos, sino también los objetos de jade, gradualmente perdieron el significado simbólico que tenían en la antigüedad y se convirtieron más en objetos para el disfrute, eliminando así el simbolismo religioso y haciéndolos más realistas, sin ningún significado divino.

La ornamentación del período de los Estados Combatientes refleja un nuevo interés estético, un ideal más pragmático y una demanda más exigente. Sus características básicas eran una afirmación de la vida real, una ruptura con las tradicionales restricciones religiosas y una liberación de las ideas, las emociones y la imaginación. (Z. Li, 1981, p.49)

Durante este período, se comenzaron a crear más tipos de muebles, los cuales, al perder su significado religioso, se volvieron más funcionales para la vida cotidiana. El cambio en la percepción social priorizó más la vida práctica, lo que sentó las bases para el posterior desarrollo del mobiliario.

2.2.2.2 las dinastías Qin (221-207 a.C.) y Han (206 a.C.-220 d.C.)

En el año 221 a.C., Qin Shi Huang⁷ unificó China y adoptó una serie de medidas políticas, económicas y culturales, inyectando la idea de "gran unidad" en el corazón del pueblo chino. En cuanto al estilo estético de este periodo, Liao sostiene que "'La gran unidad' fue el alma y la esencia estética de las dinastías Qin (221-207 a.C.) y Han (206 a.C.-220 d.C.). Imprimió fantasía y pasión en la cultura china, estableciendo reglas y autoridad. Al mismo tiempo, marcó la época en la que la cultura estética china evolucionó de una transición 'espontánea' a una 'consciente'; pasando de la extroversión, la forma, lo pictórico, lo narrativo, lo ético, lo utilitario y lo magnífico, hacia una introversión representada por la escritura, lo lírico, la psicología, lo formal y la belleza " (Liao ,2017, p.5321).

⁷ Qin Shi Huang (Ying Zheng) (259-210 a.C.) fue un destacado estadista, estratega y reformador de la antigua China, la primera figura política que completó la gran unificación de China y el primer monarca chino que se autodenominó emperador.

Según Liao (2017), el cambio estético durante los períodos Qin y Han transcurrió gradualmente de un estilo pictórico orientado hacia el exterior hacia un estilo chino de sutil belleza. Aunque este período aún se considera una fase de transición, ya se puede apreciar este cambio evidente en las obras de arte de esta época. Sin embargo, esta transición no fue gradual ni equilibrada, sino más bien tortuosa y compleja, aunque mostró una uniformidad general en su naturaleza y tendencia de "transición".

Nuestra evaluación general de la cultura estética durante el período de Qin y Han es "transicional". Al mismo tiempo, la característica más destacada en la forma general de la cultura estética en la era de Qin y Han es la expresión de una sensación de belleza elevada, grande y poderosa. ... Desde un punto de vista intuitivo, se refiere a cierto paisaje o situación, y desde un punto de vista de temperamento, se refiere a cierto impulso o magnificencia. (Liao, 2017, p.5353)

Esta estética se refleja en la grandeza de las formas de las "obras de arte". "En un nivel superficial, se manifiesta principalmente en la escala, la fuerza, la cantidad, el poder, los movimientos audaces, los colores intensos y el uso de lenguaje exquisito (...)"(Liao, 2017, p.5353). A un nivel más profundo, "este estilo surge de la curiosidad de las personas de esta época por el universo, su anhelo interno de explorar hacia afuera, el deseo de convertirse en el amo de todas las cosas y el ambicioso deseo de conquistar el mundo"(Liao, 2017, p.5353). Por lo tanto, esta preferencia por este estilo se formó influenciada tanto interna como externamente.

Durante las dinastías Qin y Han, se utilizaban muebles fijos, como las camas y el Ta⁸ : "Las camas y el Ta eran utilizadas por los grupos de un rango superior y a los funcionarios de rango inferior y a los plebeyos no les estaba permitido su uso. Sólo las personas de clase alta con un cierto estatus podían usarlos. Las limitaciones de la etiqueta impidieron que las camas y los Tas ganaran popularidad en las dinastías Shang y Zhou, y hasta las dinastías Qin y Han, el mobiliario para sentarse y tumbarse para una gran parte de la sociedad seguía dominado por las esteras"(Hu, 2016, p.869).

⁸ Ta(榻) Originalmente se refería a un dispositivo de asiento largo, estrecho y corto en forma de cama, pero también se refiere generalmente a una cama.



Figura 7 Ta solitario mural de la tumba de la dinastía Han

(<http://www.antique-chinese-furniture.com/chinese-furniture-knowledge/chinese-furniture-style.html>)

Durante esta época, la cama no solo se utilizaba como un mueble para dormir, sino también para sentarse, ya que los muebles de esta época solían ser bajos. La altura de la cama en sí misma era muy baja y no había una amplia variedad de muebles diferentes, por lo que normalmente había un tipo de mueble con múltiples usos.

Al final de la dinastía Han occidental, surgió el Ta, una variante aún más baja de la cama, que en realidad cumplía una función similar a la de una silla. "La cama y el Ta eran esencialmente el mismo tipo de mueble, pero con usos diferentes; resulta difícil describir las diferencias entre el Ta y la cama, salvo que el Ta era más bajo que la cama"(Hu, 2016, p.890).

A pesar de que el Ta conservaba su esencia como un tipo de mueble similar a la cama, se había transformado en una silla en términos de su función. Se muestra una representación de un hombre sentado en un Ta en un mural encontrado en una tumba de la dinastía Han en Wang'du, provincia de Hebei, China (Figura 7).

Según Hu (2016):

No hay una progresión clara en la creación y el desarrollo del Ta y la cama, aparte de que recibieron distintos nombres a medida que avanzaba el tiempo. Después de la dinastía Han, el término Ta se volvió gradualmente más común para referirse a los muebles para sentarse antes de adquirir un nombre específico para este tipo de muebles. (Hu, 2016, p.898)

Durante la dinastía Xia, Shang y Zhou, los zu se desarrollaron y evolucionaron para ser utilizados con diferentes propósitos y tener diferentes nombres durante el período de Qin y Han. Según Hu

(2016), en esta época, el uso del Zu se hizo cada vez más común, empleándose para los sacrificios a los dioses y a los antepasados. Para distinguir su función, aquellos utilizados en los rituales se denominaban generalmente Zu, mientras que los destinados a la vida cotidiana se conocían como An⁹.(Hu, 2016, p.926)

Durante la dinastía Han, los An continuaron clasificándose según su uso. Por ejemplo, el An utilizado para servir comida se denominaba Shi An, el cual era básicamente pequeño y ligero para facilitar su transporte. Además, existía un An más grande y versátil que se empleaba para leer, escribir y comer. Este An, diferente del Shi An, presentaba un desagüe en su borde superior, siendo similar a un mueble multiusos con un tablero plano.

Los nombres de los An variaban según su función. Por ejemplo, aquel utilizado para la lectura se denominaba Shu An. Esto demuestra que los muebles de esta época ya recibían nombres distintos según sus diversos usos, aunque seguían siendo versátiles. Hu describe el uso del An en la dinastía Han, mencionando que "se colocaba un cojín en su superficie para que funcionara como asiento o para acostarse, convirtiendo así el An en una cama individual" (Hu, 2016, p.977).

Por lo tanto, durante esta época, los muebles comenzaron a separarse de los objetos utilizados en ceremonias religiosas, convirtiéndose en mobiliario para el uso diario con diferentes nombres y usos. Aunque la variedad de muebles comenzó a expandirse, los métodos de uso aún no estaban claramente definidos, lo que llevaba a que un mueble tuviera múltiples funciones. Por ejemplo, Hu menciona que el 'An', que es una mesa, también se utilizaba como silla. Esto se debía a que el concepto de muebles aún no estaba completamente claro en esta época y no estaba ampliamente difundido. Los muebles seguían siendo objetos de conveniencia cotidiana reservados principalmente para las clases altas.

Mientras tanto, en el mundo occidental durante el periodo clásico, los antiguos griegos (650-30 a.C.) construían su panteón de dioses. El historiador del arte J.J. Winckelmann (1717-1768) destacó la "Edle Einfalt und stille Größe (la noble sencillez, la serena grandeza. Esta característica se expresa en los diversos objetos de diseño que representa la arquitectura) ".¹⁰

Dos de las características más importantes del arte en la antigua Grecia eran el respeto por la humanidad y la naturaleza, así como el énfasis en las leyes matemáticas. Huang & Yan (2016)

⁹ An(案) Pronunciado àn, el nombre antiguo es An Ji(案几), que originalmente significaba una bandeja de madera de patas bajas para sostener la comida, pero también una mesa larga o una tabla de madera larga colocada en lugar de una mesa.

¹⁰ <http://www.tanchinese.com/archives/exhibitions/12681>

mencionan que "los antiguos griegos creían que la disposición de un templo estaba determinada por el equilibrio, y que dicho equilibrio dependía de las proporciones, de manera similar a cómo un cuerpo humano físicamente exquisito tenía miembros correctamente distribuidos en proporción" (Huang&Yan, 2016, p.228-234).



Figura 8 Silla klimos

(<https://es.wikipedia.org/wiki/Klism%C3%B3s>)

Lamentablemente, se conserva poca evidencia del mobiliario griego antiguo, sin embargo, podemos obtener información de relieves y pinturas murales en piedra. Uno de los muebles más conocidos son las sillas de klismos, consideradas los primeros muebles con respaldo curvo, patas que se curvan hacia afuera y un hermoso respaldo arqueado, además de patas sencillas, ligeras y cómodas, sin decoraciones elaboradas de garras de animales.

Estas descripciones evidencian que Oriente y Occidente, a pesar de su gran distancia geográfica, ya habían empezado a desarrollar estilos adaptados a sus propios contextos en cuanto al arte y la percepción de la belleza. Aunque estos dos estilos de muebles estaban en una fase incipiente, sentaron las bases para el desarrollo de los muebles que vendrían más adelante.

2.3 Período transitorio

2.1.3.1 Dinastías Wei, Jin y Norte-Sur(220-589)

Las dinastías Wei, Jin, del Norte y del Sur, que se extendieron durante aproximadamente cuatrocientos años, representaron un período de gran agitación y división social en la historia de China, así como un momento de significativa integración étnica.

Durante este tiempo, hubo una notable integración de minorías étnicas en las Llanuras Centrales, lo que dio lugar a una fusión cultural. La introducción del budismo a China aportó culturas exóticas y una amplia variedad de muebles altos del Tian'zhu¹¹. Este período presenció la convergencia del estilo de vida de sentarse con las piernas cruzadas con los muebles chinos bajos, dando lugar a la aparición de numerosos tipos nuevos de muebles además de los tradicionales. (Guo, 2010, p.55)

Dado que las dinastías Wei, Jin y del Norte estaban constantemente inmersas en conflictos y experimentaban una gran inestabilidad social, el alejamiento del dolor de la vida real se convirtió en algo esencial. Este estado mental negativo y de escape propició la rápida propagación del budismo, ejerciendo una profunda influencia en todos los aspectos de la sociedad y marcando un momento crucial en la transformación del pensamiento estético chino.

El enfoque estético de las dinastías Wei y Jin representa, en términos simples, el surgimiento del individuo. Es el despertar y la subjetivación de la auto-personalidad, un retorno del individuo que busca su propia identidad, su humanidad. Este enfoque, centrado en el valor estético, implica un alejamiento consciente de la ética, la etiqueta y las reglas externas, trascendiendo sus valores. Esto resultó en una época notablemente libre y apasionada, caracterizada por una cultura verdaderamente artística y hermosa. (Liao, 2017, p.7855)

Según Liao(2017), una explicación más sencilla reside en que el estilo artístico de este periodo estuvo influenciado por la liberación de la naturaleza humana. Anteriormente, durante las dinastías anteriores, el comportamiento y el pensamiento humanos estaban completamente subordinados a los "dioses". Sin embargo, en las dinastías Wei y Jin, comenzó un despertar del yo individual y se ganó más libertad en el pensamiento individual.

En este despertar, Z. Li(1981) describe:

Tal despertar no podría haber ocurrido durante la dinastía Han, cuando la actividad y la percepción humanas estaban completamente subordinadas al dominio del purposivismo y el fatalismo teológicos. Pero este despertar se puso en marcha, avanzó y se logró a través de caminos tortuosos y complejos. La expresión artística y estética refleja de manera más sensible, directa y clara estos cambios. (Z. Li, 1981, p.90)

El florecimiento del ego humano y la trascendencia del yo en este periodo lo convirtieron en una era vibrante y singular en la historia del arte chino, siendo un importante punto de inflexión histórico.

¹¹ Término colectivo utilizado por la antigua China y otros países de Asia Oriental para referirse a la actual India y otros países del subcontinente indio.

Además, la influencia del budismo de Tian'zhu en la forma de sentarse de la gente también afectó la altura de los muebles, marcando este periodo como una transición crucial de muebles bajos a altos.



Figura 9 Estatua de cerámica para sentarse en el suelo (Posición tradicional de rodillas)

(<http://www.guozhijia.net/article-7189.html>)

En cuanto al impacto de la introducción del budismo en el hecho de sentarse, Zhao(2009) sostiene que :

Sentarse en el suelo ha sido un hábito transmitido por los antepasados desde tiempos ancestrales . La introducción del budismo, desde la dinastía Han oriental hasta las dinastías Wei-Jin y del Norte y del Sur, resultó en una gran integración de grupos étnicos e intercambios culturales. Esto llevó a la adopción definitiva de la forma de sentarse con las piernas verticales. (Zhao, 2009, p.10)

Zhao (2009) sostiene que la cultura budista modificó la postura tradicional de sentarse de los chinos, y este cambio postural, finalmente, alteró la altura de los muebles. Con el aumento de la altura de los muebles y la creciente popularidad de su uso, los hábitos y costumbres de los chinos también se vieron modificados.

Durante este periodo, las personas adoptaron una postura sentada diferente a la de generaciones anteriores, cambiando fundamentalmente la forma de arrodillarse que se practicaba en la dinastía Han y adoptando una posición en la que ambas piernas se enrollaban hacia dentro más allá de su parte delantera. Con el desarrollo gradual de los muebles altos, la costumbre de sentarse con las piernas verticales se fue volviendo cada vez más común. (Liao, 2017, p.1300)



Figura 10 Pintura parcial de Bei qi xiao shu tu
(<https://zj.zjol.com.cn/news/154480.html>)

El cambio en la postura al sentarse también repercutió en la altura de los muebles. Durante las dinastías Wei y Jin, las camas y los Ta no experimentaron cambios significativos en su forma, sino que se hicieron más comunes y dejaron de ser exclusivos de las clases altas. Los Ta evolucionaron para convertirse en muebles de asiento accesibles para personas de diferentes estatus y edades, ampliando gradualmente su tamaño. Es evidente que los muebles de esta época presentaban características propias de los muebles altos, que se observan en las proporciones de las figuras y los muebles representados en el “Bei qi xiao shu tu”¹²(Figura 10).

La postura sentada tuvo una gran influencia en el mobiliario tradicional chino, generando cambios en la altura de los muebles y en su creciente popularidad y variedad. En un período

¹² El Bei qi xiao shu tu (北齐校书图) es una pintura en seda y color de Yang Zi'hua del periodo Qi del Norte, ahora en la colección del Museo de Bellas Artes de Boston, Estados Unidos.

cronológicamente similar, el Occidente de la antigua Roma (753 a.C. - 365 d.C.) también exhibió cambios en el mobiliario en comparación con la antigua Grecia.

Los muebles romanos tendían a estar decorados masivamente con finos detalles, a menudo con maderas nobles, incrustaciones de marfil y metal, o incluso con fundiciones en bronce o hierro. Muchas mesas y sillas se adornaban con elaborado mármol como soporte.(Huang&Yan, 2016, p.308)

En contraste con los antiguos griegos, los romanos eran más pragmáticos y, aunque continuaron la estética griega, persiguieron la idea de "decorum" en su arquitectura. " El 'decorum' en la arquitectura (...) hace hincapié en la función, la tradición y la naturaleza de la arquitectura. Los tres principios de la arquitectura en(...) son 'firmitas (solidez)', 'utilitas(practicidad))', 'venustas (estética) ', (...)" (Huang&Yan, 2016, p. 254).

En cuanto al diseño de los muebles, los muebles romanos representaron una variación del estilo griego, siendo más pesados y complejos. Incorporaban características arquitectónicas, como patas y pies en forma de animales, esfinges y leones con cabezas de águila y alas. Además, se combinaban características arquitectónicas en los muebles, incluyendo tratamientos arquitectónicos y el uso de telas y acolchados lujosos.

En resumen, los muebles occidentales de este período mantuvieron la estética griega pero desarrollaron sus propias características, prefiriendo muebles más pesados y complejos con elementos arquitectónicos, a diferencia de los muebles orientales. A diferencia del mobiliario tradicional chino, la arquitectura tuvo una gran influencia en el mobiliario romano.

2.3.2 Dinastía Tang (618-907)

La dinastía Tang representó un periodo crucial en el desarrollo del mobiliario chino hacia diseños más altos, marcando un importante cambio en su historia."En esta etapa, se encontraban disponibles básicamente los tipos de muebles utilizados en épocas posteriores. Los muebles de las dinastías Sui y Tang evolucionaron a partir de los estilos de muebles de los periodos Wei-Jin y de las dinastías del Norte y del Sur, desarrollando gradualmente el distintivo estilo suave y flamígero de los muebles Tang" (Zhao, 2009, p.11).

La dinastía Tang supuso otro período de apogeo en China tras la dinastía Han. Tras el desarrollo inicial del periodo Tang, la sociedad se volvió próspera en riqueza material, ya que expandió su dominio hacia territorios circundantes más pequeños. "Fue una era de abundancia y belleza que

creó un tiempo de paz sin precedentes en el pasado ni repetido en el futuro. La convivencia de las tres religiones: confucianismo, budismo y taoísmo, generó un estilo estético vigoroso, libre, audaz, tolerante y elegante que emergió con fuerza en el escenario histórico (Liao, 2017, p.11014).



Figura 11 Mesas en murale de la cueva 85 de Dunhuang
(<https://m.91ddcc.com/t/36042>)

La era de prosperidad de la dinastía Tang no solo se limitó a lo económico y social, sino que también floreció en las artes. "Durante este período, la poesía, la prosa, la novela, la música, la danza, la caligrafía, la pintura, la escultura y la arquitectura alcanzaron un alto grado de madurez y perfección, presentando numerosos estilos y notables maestros. Para las dinastías posteriores, la era Tang fue considerada una cima hipnótica e inalcanzable"(Liao, 2017, p.11013).

En lo que respecta al mobiliario, durante la dinastía Tang, la variedad de muebles disponibles aumentó notablemente y el uso de mesas y taburetes se generalizó. En los frescos de la dinastía Tang (Figura 11) encontrados en la cueva 85 de Dun'huang, se representa a un carnicero detrás de una mesa, cortando carne con un cuchillo. Según la pintura mural, se observa que la mesa tiene una superficie horizontal más gruesa y cuatro patas robustas, probablemente diseñada específicamente para cortar carne. En términos de altura, la relación entre el carnicero y la mesa sugiere que esta tenía una altura similar a la de los muebles modernos.

El Tang Ren Gong Yue Tu¹⁴ (Figura 13) ilustra la relación y proporción entre las figuras humanas y los muebles. La altura de la mesa y las sillas probablemente se acerca a la de los muebles modernos, aunque en general siguen siendo relativamente bajas. No obstante, este período refleja claramente la evolución y transición de los muebles desde formas más bajas hacia formas más altas.

Además, la difusión del budismo también tuvo un impacto significativo en la forma, variedad y especialización de los muebles. P. Guo(2010) sostiene que los asientos destinados a los s bodhisattvas (Buda sentado) enriqueció la variedad de los muebles chinos.



Figura 13 Tang Ren Gong Yue Tu
(<http://wenzhengwenhua.com/article-3354-1.html>)

En los murales de las cuevas, los asientos de Buda y los bodhisattvas presentan una amplia variedad de formas que influyeron notablemente en la diversificación de muebles como la silla, el Dun y el taburete, tres nuevos tipos de muebles altos. (P. Guo, 2010, p.61)

¹⁴ La pintura de Tang ren gong yue tu(唐人宫乐图),es una pintura anónima a tinta y pincel sobre seda de la dinastía Tang, que se encuentra en el Museo del Palacio Nacional de Taipei. El cuadro representa a un grupo de mujeres de palacio que celebran un banquete en torno a una mesa y un tablero, con un total de doce figuras, diez de las cuales son mujeres de la nobleza, cada una de ellas con el pelo recogido en un moño alto, vestidas con magnificas ropas y con una postura elegante, sentadas en torno a la mesa, mientras que dos doncellas se sitúan junto a la larga mesa y las atienden.

Los muebles de la dinastía Tang exhiben rasgos estilísticos distintivos con formas más redondeadas y voluminosas, mostrando un estilo decorativo extravagante e imponente, influenciado en gran medida por la cultura budista.

Durante la dinastía Tang, las clases altas, mayormente seguidoras del budismo, introdujeron una gran cantidad de muebles nuevos fusionando la cultura budista con la china. El taburete cuadrado de cuatro patas, originario del Tianzhu, evolucionó desde su forma primitiva de cinco patas rectas sin soportes horizontales, dando lugar a una variedad de diseños de taburetes cuadrados y bancos. (P. Guo, 2010, p.68)

En este período, aunque el mobiliario chino ya comenzaba a elevarse en altura, los muebles altos no eran muy comunes debido a que la gente aún se arrodillaba al sentarse. La influencia de culturas y religiones extranjeras contribuyó a la fusión de elementos foráneos en los diseños y estilos de los muebles. A su vez, el avance en la artesanía y la tecnología de producción, junto con estos diversos factores, enriqueció la variedad y los estilos del mobiliario.

2.4 Período alto

2.4.1 Dinastía Song(960-1279), Dinastía Yuan(1271-1368)

2.4.1.1 Dinastía Song

La dinastía Song logró una gran unificación después de la dinastía Tang y fue más estable que ésta, con 18 emperadores y una duración de 319 años. Pudo mantener un gobierno estable gracias a un sistema centralizado de gestión del poder con un gobierno civil en su núcleo, lo que produjo cambios políticos significativos que afectaron la cultura y el arte.

La absorción de un gran número de intelectuales en los centros de decisión del Estado fue acompañada por la debilidad militar durante la dinastía Song. Esta estrategia estatal de fomentar la cultura y la educación para limitar el desarrollo militar contribuyó en gran medida al florecimiento de la cultura y la intelectualidad. Como resultado, la estética china pasó de estar asociada con las "espadas" a ser representada por los "libros". Paralelamente, el epicentro geográfico de la cultura comenzó a cambiar, moviéndose de la cuenca del río Amarillo a la del río Yangtze. Estos cambios estéticos se manifestaron en la coexistencia del esbelto y delicado estilo sureño con el áspero y audaz estilo norteño, conformando así el principal tema cultural y estético de una nueva era. (Y. Chen, 2017, p.14805)

Según Y. Chen (2017), el estilo del arte chino experimentó un cambio desde la dinastía Song, abandonando la rudeza a favor de un estilo más suave y sutil. Al mismo tiempo, la religión durante la dinastía Song también cambió en comparación con la estructura pluralista del confucianismo,

budismo y taoísmo que coexistieron durante la dinastía Tang. Chen critica este cambio: "Este refinamiento del confucianismo trajo consigo la exigencia estética de que la 'Wen yi zai dao'¹⁵. Sin embargo, la ciencia puede haber perjudicado la creatividad de la cultura estética china" (Y. Chen, 2017, p.14811).

Además de estos cambios, el desarrollo del arte del mueble se aceleró debido a la evolución de la economía y el mercantilismo en la dinastía Song, dándole un estilo propio que "alcanzó un alto nivel en términos de suavidad y sutileza" (Y. Chen, 2017, p.14817). Durante esta época, una amplia variedad de muebles con patas verticales de tipo alto se volvió popular.

Las variedades y formas de los muebles durante la dinastía Song eran bastante complejas, con una artesanía cada vez más exquisita. Prestaban más atención al tamaño, la ergonomía, la forma, la estructura y la relación con el cuerpo humano. Sus formas hermosas y la artesanía rigurosa reflejaban un concepto de diseño que unía utilidad y belleza. (Zhao, 2009, p.13)

La variedad de muebles de la dinastía Song se asemeja a los muebles modernos, incluyendo mesas, camas, sillas, armarios, librerías, estanterías, biombos, tocadores, entre otros. No solo hay una gran cantidad de tipos de muebles, sino que también hay una amplia variedad de muebles subdivididos bajo cada categoría. Además, la estructura, la decoración y los materiales utilizados en los muebles se han diversificado.

Sólo en la categoría de mesas se encuentran mesas plegables con patas cruzadas, mesas redondas, semirredondas, mesas más cortas y Kang An ¹⁶. Además, también han surgido algunos tipos nuevos de mesas profesionales, como las mesas de ajedrez para jugar a este deporte, las mesas de banquete para comer, etc. (...) las sillas en la dinastía Song también son variadas, la estructura de modelado, así como las técnicas decorativas han madurado bastante. Además de seguir el estilo del período anterior, sino también para crear una silla de respaldo, sillón, silla de círculo, silla de la cruz, etc. (...) Los muebles tipo estantería eran muy populares en aquella época, principalmente percheros, soportes para espejos, soportes para lámparas, etc. (P.Guo, 2010, p.76)

¹⁵ wén yǐ zài dào(文以載道), Significa que el artículo tiene la intención de hacer un punto.

¹⁶Kang An(炕案), es un mueble de forma baja que se utiliza sobre la cama.



Figura 14 Yan'ji
(<https://m.rouding.cn/qinzi/qqb/363951.html>)

Durante la dinastía Song, se inventó un mueble sensacional, el “Yan’ji”¹⁷, ue llevó a la clase alta de la época a imitarlo rápidamente, y se escribió un libro dedicado a su presentación, el “Esquema de Yan’ji”¹⁸. Este libro es uno de los primeros que se conservan sobre muebles en China y describe detalladamente las características del Yan'ji, sus métodos de producción y sus diversas combinaciones. Este mueble está compuesto por siete piezas de diferentes tamaños, con proporciones y dimensiones específicas, y puede combinarse de la manera más práctica. Debido a su versatilidad, es adecuado para diversas actividades sociales como banquetes, lectura, pintura, ajedrez, etc. Se puede considerar al "Yan'ji" como el ancestro de los muebles modulares.

La invención del Yan'ji y la aparición de libros especializados en muebles pueden ser evidencia adicional de que la popularidad de los muebles en la dinastía Song se extendió más que en dinastías anteriores. Hu(2016) describe los métodos de fabricación de muebles en la dinastía Song :

¹⁷ El Yan'ji(燕几), también llamado "mesa de dados(骰子桌)", es un tipo de mesa utilizado por los antiguos en los banquetes, y hay seis o siete mesas de este tipo, con diferentes tamaños y formas. Durante el banquete, la gente disponía estas mesas en varios diseños para aumentar el ambiente de alegría del banquete.

¹⁸ Esquema de Yan'ji(燕几图) , La Serie de Recopilaciones Misceláneas compilada por Huang Changrui en la dinastía Song, escrita en 1194 d.C., es la primera obra sobre el diseño de muebles en China.

Hubo muchos cambios en los métodos de fabricación de muebles en la dinastía Song y se comenzaron a utilizar diversas técnicas decorativas, como el método de Shu Yao¹⁹. El Shu Yao se empleaba ya a principios de la dinastía Tang, pero no era habitual. Fue solo después de la dinastía Song que esta práctica se generalizó. (Hu, 2016, p.1551)

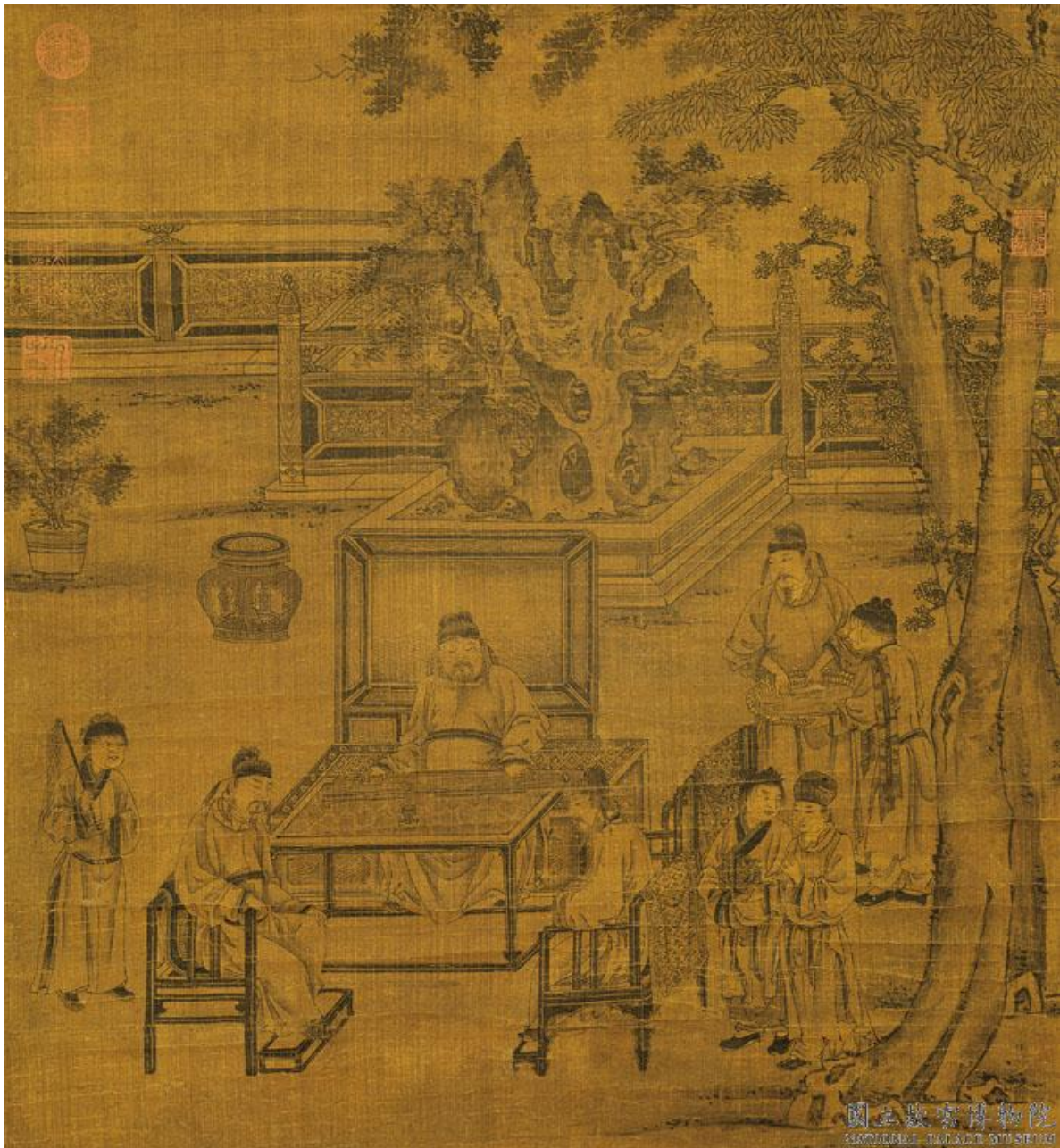


Figura 15 Gao Hui Xi Qin Tu

(<http://chinapalacemuseum.com/>

%E5%AE%8B%E6%9D%8E%E5%85%AC%E9%BA%9F%E9%AB%98%E6%9C%83%E7%BF%92%E7%90%B4%E5%9C%96-%E8%BB%B8-%E6%95%85-%E7%95%AB-001803-00000/)

¹⁹ Shu Yao(束腰) es una entalladura creada bajo el borde de la cara del mueble, que se pliega hacia adentro y es menor en longitud que el borde de la cara.

En términos de forma y estilo, la dinastía Song aún conservaba algunos estilos heredados de la dinastía Tang. Por ejemplo, el tipo de cama más común seguía el estilo de la época Tang, sin cercos en todos los lados, lo que la convierte en una cama de cuatro lados. En Gao hui xi qin tu²⁰ (Figura 15), el hombre central está sentado en un Ta tocando el Qin, siendo esta una cama típica que sigue el estilo de la dinastía Tang. Como se observa en la imagen, las patas son de múltiples piezas y no hay vallas alrededor.

Estos factores sentaron las bases del posterior mobiliario Ming. Hu(2016) comenta sobre el mobiliario Song que "con el enriquecimiento de la experiencia y la mejora de la artesanía, los muebles en términos de forma y estructura empezó a madurar poco a poco, y algunos muebles poco razonables e inadecuados se fueron eliminando de la vida cotidiana de la gente, como los muebles con mesas de superficie reducida (un tipo de mueble con un tablero pequeño) y el Ping ji. En resumen, la dinastía Song fue un período próspero para el arte del mueble. Si bien los muebles tendían a diversificarse, no alcanzaron la perfección de los muebles de la dinastía Ming, pero sentaron las bases para el desarrollo posterior del estilo Ming" (Hu, 2016, p.1559).

Según Hu(2016), la existencia y el desarrollo de los muebles Song fueron una buena base preliminar para los muebles Ming:

(...)sin la prosperidad y el desarrollo de los muebles Song, los muebles Ming perfectos no podrían haber surgido". Sobre la base del desarrollo de los muebles Song, los muebles Ming gradualmente adoptaron un enfoque más científico y práctico, convirtiéndose en una perla brillante del arte asiático con su estilo nacional único.(Hu, 2016, p.1587)

²⁰ Gao hui xi qin tu(高会习琴图), es una obra de Li Gonglin (1049-1106), un famoso pintor de la dinastía Song del Norte, y se encuentra en el Museo del Palacio Nacional de Taipei.

2.4.1.2 Dinastía Yuan

En 1279, Genghis Kan²¹, un líder mongol de las vastas praderas del norte, exitosamente derrotó a los Jin²², Xia²³ y Song, unificando China y estableciendo la dinastía Yuan, poniendo fin a casi 300 años de gobierno de los Song. Durante la dinastía Yuan, el territorio abarcaba una extensión mucho mayor que en la dinastía Song, con un sistema de transporte marítimo y terrestre desarrollado, facilitando el comercio y la interacción cultural entre diversas etnias. A pesar de la existencia relativamente breve de la dinastía Yuan, aproximadamente 100 años, el mobiliario de este periodo ha recibido menos atención, a menudo pasando desapercibido. Sin embargo, algunos estudiosos tienen perspectivas distintas al respecto. Por ejemplo, Y. Chen (2017) sostiene que:

La dinastía Yuan representa una era de una riqueza cultural excepcional, caracterizada por conflictos y fusiones étnicas, así como por la interacción de diversas culturas. En este proceso de mestizaje, se gestaron nuevas formas de expresión artística y estética cultural sin precedentes.(Y. Chen, 2017, p.16920)



Figura 16 Mesa con cajones, dinastía Yuan
(<https://j.17qq.com/article/gfwsfwfsy.html>)

²¹ Genghis Khan (mongol: Činggis Qayan, inglés: Genghis Khan). El Gran Kan Mongol (reinó entre 1206 y el 25 de agosto de 1227) fue un destacado militar y estadista de la historia mundial.

²² Dinastía Jin (1115-1234), fue fundada por los Waynan.

²³ Imperio tangut o Imperio de Xi Xia(982 y 1227),fue un estado que existió en el noroeste del territorio actual de China.

Tras la dinastía Yuan, la dinastía Ming emergió con la aspiración de restablecer el gobierno chino de la etnia Han²⁴, similar al de la dinastía Song. No obstante, la sociedad había evolucionado durante más de un siglo, desviándose de los cánones de la dinastía Song.

La dinastía Ming se encontró en una coyuntura histórica inédita. China pasaba de ser una sociedad agraria a una más orientada al comercio y la artesanía. Los talleres proliferaban en la próspera región de Jiang'nan²⁵, donde emergían ciudades pequeñas y medianas. La sociedad se inclinaba al consumo, apreciaba el cambio y ya no estaba dispuesta a seguir las antiguas normas.(Y. Chen, 2017, p.16931)

Según la descripción de Y. Chen (2017), el acelerado desarrollo social y económico durante la dinastía Yuan llevó a que los dirigentes de la dinastía Ming intentaran emular las políticas del gobierno Han de la dinastía Song. Sin embargo, tras un siglo de cambios, la sociedad ya no se ajustaba a esos modelos.

Este auge urbano dio paso a una nueva clase social, la ciudadanía, conformada principalmente por comerciantes y artesanos, impulsando la creación de una comunidad artesanal. En relación con esta comunidad, Chen sostiene que "Aquí se manifiesta el espíritu artesanal en China, basado en el concepto y la cultura de los ciudadanos, buscando la individualidad y la igualdad con la clase burocrática para mostrar su dignidad" (Y. Chen, 2017, p.16931).

El surgimiento de la clase artesanal influyó directamente en el desarrollo del mobiliario. Los muebles de la dinastía Yuan evolucionaron adoptando características de los de la dinastía Song. Por ejemplo, se introdujeron mesas con cajones, mejorando notablemente su funcionalidad respecto a las anteriores a la dinastía Song.

Sin embargo, J.Liu (2009) discrepa al afirmar que la dinastía Yuan no siguió el estilo de los muebles de la dinastía Song, argumentando que "los gobernantes nómadas y audaces de la dinastía Yuan transformaron el estilo de los muebles. Se observa un cambio en la producción de camas de muebles, de un estilo conciso en la dinastía Song a un diseño más robusto en la dinastía Yuan, caracterizado por su arte magnífico"(J. Liu, 2009. p.13).

²⁴ Los chinos Han son el principal grupo étnico de China.

²⁵ Jiang nan(江南) es una región geográfica de China diferente, en distintos ámbitos, culturales, geográficos y climáticos. En un sentido amplio, Jiang'nan se refiere al sur del río Yangtze, y generalmente se refiere sobre todo a la zona a lo largo de la orilla sur del tramo medio y bajo del Yangtze.



Figura 17 Ilustraciones sobre la cama del estilo Yuan en el libro del Shi lin guang ji
(https://bckg.pagesperso-orange.fr/english/shilin_guangji.htm)

Las camas de la dinastía Yuan se distinguían claramente de las de la dinastía Song. En primer lugar, las camas de la dinastía Yuan estaban rodeadas por un recinto. En la ilustración de los “Shi lin guang ji”²⁶ (Figura 17), que representa una cama de la dinastía Yuan, se aprecia que estas camas eran más grandes que las de la dinastía Song, con reposapiés, lo que indica una considerable altura y un estilo de cama no presente en la dinastía Song.

A diferencia de las camas de la dinastía Song, que preferían la decoración mínima más allá de la estructura básica, la cama de la dinastía Yuan en la Figura 17 presenta patrones decorativos alrededor. El estilo de los muebles de la dinastía Yuan favorecía la decoración.

Los muebles de la dinastía Yuan evolucionaron con características propias basadas en la dinastía Song. Destacan por su gran volumen, decoración sutil y colores brillantes. Además, la fusión de varios grupos étnicos durante la dinastía Yuan influyó en las características del mobiliario, reflejando hábitos de vida extranjeros. (P. Guo, 2010, p.86)

La dinastía Yuan heredó algunas características de los muebles de la dinastía Song y marcó la transición de muebles bajos a altos, estableciendo el patrón de muebles altos. Además, vio el

²⁶ Shi lin guang ji(事林广记) , contiene más de 200 ilustraciones poco comunes de los detalles de la vida cotidiana en la antigüedad, y también presenta las ideas religiosas de los antiguos chinos.

surgimiento de artesanos, preparando el terreno para la madurez y desarrollo posteriores del mobiliario Ming.

En el siglo V, Occidente ingresó a la Edad Media, una época dominada por la teocracia. Los estilos bizantino y romano de imitación predominaron en el mobiliario del periodo premedieval. "Ya no se trataba de una mera recreación de figuras naturales del arte clásico, sino de transformaciones salvajes y enérgicas, con colores vibrantes y decoraciones intrincadas que reflejaban un fuerte sentido de movimiento" (Huang&Yan, 2016, p.313).

En el siglo XIV, el mobiliario gótico, representante de la Edad Media, era popular en todo el continente y la gente se sentía atraída por el cielo, introduciéndose ampliamente el estilo gótico vertical en el diseño de la arquitectura y el mobiliario.

Este estilo se originó en Francia en la segunda mitad del siglo XIII y se difundió por todo el continente europeo. Se caracterizaba por su impulso vertical ascendente y se manifestó en edificaciones notables como Notre-Dame de París en Francia y la catedral de Colonia en Alemania.

A diferencia de los muebles orientales, los occidentales estaban altamente influenciados por la arquitectura en su estilo y estética. "En el diseño de muebles, los artesanos los modelaban fácilmente como una miniatura gótica" (Huang&Yan, 2016, p.351).

Mientras que en capítulos anteriores se mencionó la influencia de los templos en el diseño de muebles del periodo clásico, esta influencia fue aún más marcada en el periodo medieval. La diferencia más evidente entre la historia del mueble occidental y la china radica en que las raíces estéticas del mobiliario occidental provienen de los estilos arquitectónicos, a diferencia del mobiliario chino, cuyas raíces estéticas no están vinculadas al diseño arquitectónico, aspecto que se analizará en profundidad en capítulos posteriores.

2.4. 2 Dinastía Ming(1368-1644), Dinastía Qing (1644-1911)

2.4. 2 .1 Dinastía Ming

En 1368, Zhu Yuan'zhang²⁷ lideró su ejército para poner fin a la dinastía Yuan y establecer un nuevo régimen. Al inicio de la dinastía Ming, Zhu Yuan'zhang declaró su deseo de retornar a las ideas tradicionales que se habían interrumpido durante la dinastía Yuan, efectivamente copiando el

²⁷ Zhu Yuan'zhang(朱元璋), Hongwu o Hung-wu , fue el primer emperador y fundador de la dinastía Ming de China, quien expulsó a los mongoles e instauró exitosamente el sistema administrativo de los Ming, el cual perduraría casi tres siglos hasta la conquista manchú de 1644.

sistema y el modelo de la dinastía Song. Sin embargo, la realidad era que la sociedad a finales de la dinastía Yuan ya había experimentado cambios respecto a la dinastía Song; la sociedad continuaba desarrollándose y una nueva clase social había emergido como un grupo que no podía ser ignorado.

Desde mediados de la dinastía Ming, la economía china ha experimentado una tendencia a la mercantilización nunca vista antes y un feroz crecimiento de nuevos factores sociales (...)Esta tendencia creó una amplia clase de ciudadanos diferentes de las generaciones anteriores y muy conscientes de sí mismos, cuyos valores culturales no sólo eran ajenos a la cultura autoritaria tradicional, sino que entraban en grave conflicto con ella. (Y. Chen, 2017, p.18466)

Según Y. Chen(2017), en la sociedad Ming se produjo una colisión significativa entre dos culturas opuestas: una autoritaria, establecida por los gobernantes, y otra emergente del pueblo común.

Se forjó una nueva cultura, aún inmadura pero vibrante y poderosa, una cultura inquieta que desafiaba la autoridad, valoraba la igualdad y apreciaba lo antiguo y lo moderno. Cada poro de esta nueva cultura respiraba el espíritu del comercio, y cada aspecto estaba impregnado por el ansia del deseo, lo que aportó un nuevo contexto a la cultura Ming. (Y.Chen, 2017, p.18466)

Esta colisión masiva no solo fue la causa de agitación política y social, sino que también afectó los conceptos estéticos. Y. Chen (2017) sostiene que "la cultura estética es la más sensible y progresista, mostrando todo el proceso de cambio y evolución cultural de manera estética y sensorial" (p.18473).

La cultura antigua se enorgullecía de su elegancia aristocrática; la nueva cultura se esforzaba por parecer más común. La cultura antigua aumentaba su nivel en el conflicto para consolidar su territorio, mientras que la nueva cultura se mostraba desinhibida y promovía su humanidad. Ambas culturas competían entre sí, pero también se influían y absorbían mutuamente. Este conflicto, tanto la disrupción de la cultura antigua como el surgimiento de la nueva, se reflejaba en fenómenos estéticos interesantes.(Y.Chen, 2017, p.18473)

Los estilos sociales y estéticos cambiantes se manifestaban tanto en la vida cotidiana como en el mobiliario. La producción de muebles en la dinastía Ming experimentó cambios significativos desde principios del siglo XV, alcanzando gradualmente su punto máximo y convirtiéndose en la cima del mobiliario chino. P. Guo (2010) sostiene que "la dinastía Ming logró brillantes resultados en diversos tipos de muebles, estructuras estilísticas, técnicas de producción y decorativas" (p.93).

Los hábitos tradicionales chinos experimentaron una evolución desde una primera etapa de arrodillamiento hasta una etapa de transición durante las dinastías Sui y Tang. Esta evolución se completó durante la dinastía Song, adoptando la postura de sentarse con los pies colgando. Estos cambios influenciaron la transformación de los muebles tradicionales, pasando de muebles bajos a altos, proceso que continuó durante las dinastías Song y Yuan, alcanzando su madurez en la dinastía Ming.

La madurez de los muebles no solo representó un avance significativo en términos de forma en comparación con períodos anteriores, sino también en lo referente a materiales, estructuras y adaptación a las necesidades cotidianas de la gente. Esta madurez conllevó un mayor nivel estético como resultado de su evolución.

Hu comenta sobre el estilo de los muebles Ming que "los antiguos artesanos chinos, basándose en su experiencia tradicional, demostraron talento y creatividad para crear mobiliario con un desarrollo más científico y artístico" (Hu, 2016, p.1679).

Las dinastías Song y Yuan se destacaron por la diversidad de muebles. Durante la dinastía Ming, gradualmente se eliminaron algunas formas de muebles que no satisfacían las necesidades cotidianas, y se mejoraron y desarrollaron aquellos muebles destinados al uso diario. Los muebles de la dinastía Ming eran más prácticos y se diseñaban considerando su uso real, lo que representa un enfoque moderno en el diseño de muebles. A través de su forma, estructura y decoración adaptadas a su uso, lograron una combinación perfecta de funcionalidad y diseño.

Los muebles Ming se ajustaban principalmente a las características estructurales de diferentes partes del cuerpo humano. Por ejemplo, la altura de una silla estaba entre 40 y 50 cm, aproximadamente, igualando la altura de la parte inferior de la pierna de una persona. Los asientos más grandes se adaptaban a su tamaño. La superficie del asiento era más alta, por lo que se requería un reposapiés. (Hu, 2016, p.2530)

Asimismo, la altura de la mesa se ajustaba a la posición de la persona sentada. La altura de la mesa se situaba casi al nivel del pecho de la persona para permitir que las manos descansaran naturalmente mientras leía, escribía o dibujaba. Se dejaba un espacio entre las patas de la mesa para que las piernas pudieran ubicarse cómodamente cerca de la mesa.



Figura 18 Silla con reposapiés, dinastía Ming

(<https://www.lotsearch.de/auction-catalogues/important-chinese-ceramics-and-works-of-art-136989?page=10&orderBy=lot-startPrice&order=ASC>)

El respaldo de la silla en su mayoría coincide con la altura de la columna vertebral humana. Especialmente, adopta una forma de "s" que imita la curva natural de la espalda humana, con un ángulo de inclinación entre 95° y 100° respecto a la superficie del asiento. Para la superficie del asiento se emplea ratán debido a su elasticidad. Esta superficie, bajo la presión del cuerpo, se flexiona con una inclinación de 3°-5 °, lo que se considera la postura más cómoda para descansar. Otros aspectos, como la anchura del asiento o la altura y longitud de los reposabrazos, se ajustan a las proporciones del cuerpo humano con medidas rigurosas en el diseño .(Hu, 2016, p.2536)

La representación de Hu (2016) sobre los muebles Ming evidencia que se diseñaban considerando su uso diario, buscando la comodidad y adaptación a las proporciones del cuerpo humano. Esto implica la aplicación de principios ergonómicos, similar a lo que se emplea en el diseño de los muebles modernos.



Figura 19 Silla con respaldo curvado

(https://www.360kuai.com/pc/9cb831bd5dc9011eb?cota=4&kuai_so=1&sign=360_7bc3b157)

Los muebles Ming se destacan por su robustez y durabilidad, ya que se construyen mediante juntas de mortaja y espiga, como era la tradición.

La durabilidad de los muebles Ming, además del uso de maderas más resistentes, se debe al empleo racional y científico de las juntas de mortaja y espiga. Estos muebles, compuestos por múltiples componentes, se ensamblan hábilmente mediante diversas formas de estas juntas para conectar los diferentes elementos. Esta técnica de construcción es el resultado de la vasta experiencia práctica de los artesanos antiguos y constituye una tecnología ancestral. (Hu, 2016, p.2578)

La idea de que los muebles de estilo Ming representan la cúspide del arte del mueble chino es ampliamente aceptada entre los estudiosos. P. Guo (2010) resume cinco factores que explican por qué los muebles de estilo Ming alcanzaron este estatus:

En primer lugar, la evolución histórica: Los muebles de estilo Ming son el resultado de la acumulación de miles de años de arte del mueble (...)En segundo lugar, el desarrollo de la economía social y la industria artesanal en la dinastía Ming (...)En tercer lugar, el nacimiento de la literatura profesional y los libros técnicos (...). En cuarto lugar, la construcción de casas y jardines (...) En quinto lugar, el desarrollo del comercio de ultramar (...).(P. Guo, 2010, p.98-p112)

Según el primer factor resumido por P. Guo(2010), los logros del mobiliario Ming pueden atestiguar que este periodo alcanzó la madurez del arte del mueble chino. Los muebles tradicionales chinos, tras miles de años de desarrollo y cambios, dieron lugar a un estilo de mobiliario a la vez artístico y técnico.

En el apogeo del mobiliario chino, el Renacimiento llegó a Occidente. El movimiento renacentista comenzó en Italia en el siglo XIV, se extendió a los países de Europa Occidental a finales del siglo XV y alcanzó su apogeo en el siglo XVI.

Este movimiento tuvo un amplio impacto en la sociedad occidental, influyendo en la vida, la sociedad, el pensamiento y el arte, marcando la pauta básica del diseño en los siglos posteriores. Al hablar del Renacimiento, debemos mencionar dos estilos artísticos importantes: el Barroco y el Rococó.

El estilo barroco se originó en Roma y se popularizó en ciudades italianas. Hacia finales del siglo XVII, se extendió por Francia, Alemania, España, Inglaterra y otros países europeos. Formado tras el movimiento renacentista, el mobiliario barroco tomó el espíritu del Romanticismo como punto de partida para el diseño de las formas de los muebles. Hizo un uso extensivo de curvas dinámicas, tallas intrincadas y accesorios ornamentados, contraponiéndose a las elegantes formas clásicas. En cuanto a la diferencia entre los estilos Barroco y Clásico, Fei(2004) sostiene que:

Tomando el espíritu del Romanticismo como punto de partida para el diseño formal, se dio al Barroco un efecto más íntimo y lírico en contraste con las formas serias, formales y racionalmente orientadas del Clasicismo. Abandonó el estilo serio, arcaico y rígido del modelado clásico y persiguió un efecto artístico grandioso, vivo y apasionado. Mientras que el estilo artístico renacentista era sensato y serio, con un énfasis en la elegancia estática de la superficie, el estilo artístico barroco era romántico, con un sentido del dinamismo expresado en bellas formas. El arte barroco es lo opuesto al estilo señorial y equilibrado del arte renacentista(...) .(Fei, 2004,p.5-6)

Aunque el arte barroco se originó en Italia en el siglo XVI, el desarrollo del mobiliario barroco tuvo lugar en Francia. Los muebles del período francés de Luis XIV son conocidos como modelo de mueble barroco. Fei sostiene que estos muebles "abolieron la antigua práctica de dividir el mueble entero en muchas piezas más pequeñas, enfatizando la integridad y fluidez del propio mueble, buscando un efecto rítmico armonioso" (Fei, 2004,p.7).

El estilo barroco tiene su origen en la ornamentada y exagerada contrainnovación italiana de la iglesia, una arquitectura que dramatizaba el gran poder y riqueza de la Iglesia católica. A menudo, la arquitectura barroca combina un gran número de curvas en forma de s, "tanto como elementos estructurales como decorativos, el barroco realza el dramatismo con una uniformidad deliberada, sustituyendo el estilo de apilar motivos decorativos unos sobre otros" (Fei, 2004, p.6) .El mobiliario barroco se caracteriza de forma similar, con elementos de mobiliario que son relativamente más gruesos y robustos, adornados con tallas dramáticas que expresan un efecto visual exagerado y grandioso.

El mobiliario barroco favorece el uso de materiales como el mármol y el dorado para expresar un estilo ornamentado y exagerado. La estructura de los muebles favorecía el uso de columnas retorcidas, grandes tallas y dorados como decoración. Y en las líneas de los muebles como el estilo curvo, en forma de "S", en forma de "C", patrones arremolinados, etc. Los tejidos textiles se utilizan mucho en los muebles de asiento y cama. Este estilo rompe con el sentido de estabilidad que ha caracterizado históricamente al mobiliario tradicional y confiere al mueble una estética dinámica.

Los muebles barrocos solían ser grandes y altamente decorativos, con superficies cubiertas de figuras humanas, ángeles, plantas y patas en forma de animales. Esta decoración excesiva y la forma voluminosa podrían hacer que el mueble resultara sobredimensionado y excesivamente ornamentado.

Este enfoque decorativo exagerado, unido a las líneas gruesas de las formas de los muebles, expresa una sensación de poder masculino. Para que la compleja pero rica decoración encaje en la estructura general, a menudo se concentran los pequeños detalles para que puedan crear una sensación de armonía y unidad de ritmo con la forma general. " Los muebles barrocos evitan la imitación directa de la decoración arquitectónica, la división de las superficies de los muebles en muchos marcos pequeños y la decoración elaborada y ornamentada de las superficies, y en su lugar se centran en el poder expresivo de los detalles, simplificando las partes innecesarias y favoreciendo las distinciones clave con el fin de mejorar la armonía general del efecto decorativo" (Jia, 2014, p.16).

Después de que el estilo Barroco se popularizara durante unos ochenta años, en los países europeos centrados en Francia se popularizó un estilo de arte llamado Rococó. El término Rococó es una fusión del francés “Rocaille”, que significa decoración interior de conchas y piedras mezcladas, con el italiano “Barocco”, visto como la etapa tardía del estilo Barroco, la fase de desintegración y decadencia.

El estilo rococó surgió inicialmente en las artes decorativas y el diseño de interiores, coincidiendo con la ascensión al trono de Luis XV, lo cual generó algunos cambios en el arte de la corte. Progresivamente, el diseño barroco fue reemplazado por elementos más ligeros, incorporando más curvas e imágenes naturales. De hecho, el estilo rococó heredó algunas características del barroco, como su decoración ornamentada y elaborada, la preferencia por colores brillantes y un mayor énfasis en las curvas en forma de "s" y líneas onduladas. A diferencia del barroco, los muebles rococó son más estilizados y ligeros. Sus patas suelen adoptar formas delgadas, curvas y puntiagudas en lugar de presentar una estructura gruesa y retorcida. Gracias a los avances artesanales, estos muebles poseen una construcción más sólida y una decoración más refinada. Además, influenciado por estilos artísticos orientales, el Rococó adoptó una estética más ligera, enfocándose en la elegancia, la comodidad y mostrando un estilo romántico más evidente.

A diferencia del estilo barroco, los muebles rococó se caracterizan por su esbeltez, ligereza y un estilo más femenino. De acuerdo con Shen & Gao (2019), "El mueble rococó representa el carácter marcadamente femenino de la historia del mobiliario occidental, creado a partir de las necesidades de las mujeres"(Shen & Gao, 2019, p.145).

Desde la Edad Media, Francia había establecido un patrón de dominación masculina y subordinación femenina. Sin embargo, en el siglo XVIII, en medio de una crisis sociopolítica y una disminución de la autoridad real, comenzó a expandirse el privilegio femenino. Las mujeres empezaron a emerger en los ámbitos culturales y artísticos. A medida que la sociedad progresaba, surgieron nuevas ideas defendiendo la igualdad entre hombres y mujeres, promoviendo la no jerarquización de géneros y el desarrollo de ideas feministas. Las mujeres de la alta sociedad comenzaron a participar en debates sobre literatura, filosofía y política con los hombres, lo que contribuyó significativamente a la emancipación de la mujer.

El mobiliario es un objeto funcional de uso cotidiano, y la gente presta más atención a los atributos físicos y las características culturales de su forma, material y color, mientras que a menudo descuida las necesidades espirituales de sus usuarios, especialmente las de las mujeres. (Shen y Gao, 2019, p.146)

En contraste con el estilo barroco, la decoración de los muebles rococó parece más sencilla, con un uso menos extenso de tallas y tallas más elaboradas embellecidas en la superficie o en las patas de los muebles. Según Fei (2004), “El mobiliario y la decoración rococó constituyen un estilo completamente unificado” (p.38). Además, la decoración de los muebles rococó es mucho más pequeña que en el Barroco y suele estar dispuesta en forma de pequeños adornos en los cuatro lados del mueble. Las patas de los muebles rococó son muy esbeltas y sobresalen ligeramente hacia fuera en una pequeña curva, y la decoración metálica envuelve los pies y las partes superiores de las piezas de las patas para crear un efecto decorativo.

Los motivos de los accesorios rococó favorecían el uso de elementos como el mar, las conchas y la espuma. Gracias a los avances en la artesanía, las esculturas eran muy finas y elegantes, a menudo adornando la parte superior o inferior de los muebles. Además de los elementos marinos, los gráficos de estilo rococó también utilizan hojas, flores y frutas, y rara vez se encuentran los motivos religiosos que abundaban en el estilo barroco. En cuanto a los materiales, además del bronce, los metales preciosos, las conchas y el marfil, también se utilizan los brocados y la cerámica.

El mobiliario de esta época estaba más destinado a las clases reales y nobles. Puede decirse que el mobiliario real era el que guiaba y marcaba las tendencias de los estilos de mobiliario. Las preferencias de la aristocracia dictaban el gusto y el estilo de los muebles, y disponían de fábricas especializadas y artesanos altamente cualificados a su servicio, persiguiendo un estilo de mobiliario extravagante y exagerado.

Los muebles de este período, además de cumplir la función de uso cotidiano, también representaban la clase y la riqueza de su propietario. La suntuosa e intrincada decoración de los muebles reflejaba el poder y el estatus del usuario, características muy diferentes de los muebles Ming. Estos también conllevan la connotación de representar estatus, pero aquí el estatus no se refiere solo a la clase aristocrática, sino a una categoría única y especial de la sociedad tradicional china: la clase intelectual. Los muebles Ming están más vinculados a los intelectuales, una característica que los diferencia de los muebles occidentales y que será analizada y discutida más a fondo en capítulos posteriores.

2.4. 2 .2 Dinastía Qing

La dinastía Qing se caracterizó por ser gobernada por minorías étnicas y representó la última dinastía feudal en China. A diferencia de la dinastía Yuan, el gobierno Qing mostró una aceptación plena de la cultura han, fusionándose completamente con ella. Esta integración cultural fue una medida completamente distinta a la adoptada por los gobernantes de la dinastía Yuan. Sin embargo, durante el período Qing, aunque se mantuvo la ortodoxia cultural, el mundo al que se enfrentaba China empezaba a cambiar después del siglo XVII. El éxito de la Revolución Industrial en Europa propició un rápido desarrollo científico y cambios en los sistemas sociales.

Uno de los factores más significativos que contribuyeron a la Revolución Industrial en Occidente fueron las primeras Ferias Mundiales, que marcaron la transición de varios países europeos hacia la fase capitalista alrededor de 1850, coincidiendo con el avance de la Revolución Industrial. Con el objetivo de fomentar el comercio internacional, estos países eliminaron barreras comerciales y enfatizaron el desarrollo del comercio de exportación, dando origen a las ferias mundiales.

Gran Bretaña fue pionera en este aspecto, al ser la primera nación en embarcarse en la revolución industrial. En 1851, albergó la Feria Mundial de Londres, que se destacó por la construcción del "Palacio de Cristal", diseñado por el arquitecto británico Joseph Paxton (1801-1865). Este innovador edificio representó una audaz aplicación del concepto de invernadero en el diseño arquitectónico, compuesto por 5.000 columnas de acero y 300.000 piezas de vidrio, convirtiéndose en una innovación única para su tiempo.

Numerosos expertos coinciden en que las ferias mundiales jugaron un papel crucial en la promoción del diseño moderno. Por ejemplo, S. Wang (2015) sostiene que:

Los requisitos específicos de las ferias impulsaron el desarrollo y la amplia aplicación de nuevas formas arquitectónicas y tecnologías de construcción. Dado que la mayoría de estas ferias se celebraban para exhibir productos industriales, también marcaron los inicios del diseño moderno de productos industriales desde la perspectiva del diseño de productos.(S.Wang, 2015,p.1896)

Coincidiendo con la opinión de Wang , se destaca que un gran número de productos industriales expuestos en la Exposición del Palacio de Cristal de 1851, como máquinas de vapor, hiladoras y otras máquinas y productos industriales, mostraban los cambios en la producción de bienes que trajo consigo la Revolución Industrial, pero las formas eran muy rudimentarias. Para compensar, los artesanos añadían motivos góticos o rococó a las formas originales, haciéndolas aún más feas. Sin embargo, fue este feo producto industrial lo que llevó a algunos diseñadores a reflexionar sobre él y contribuyó al desarrollo del diseño industrial.

No negamos los grandes logros que la revolución industrial aportó a la sociedad humana, pero desde el punto de vista del arte y el diseño, las exposiciones industriales de la Feria del Palacio de Cristal resultaban extremadamente desagradables por la grave separación o incluso oposición entre arte y tecnología, que se traducía en su decoración simple y tosca o engorrosa. (B.Li, 2016, p.174)

En general, los estudiosos coinciden en que la Feria del Palacio de Cristal fue un factor crucial en el desarrollo del diseño. Desde una perspectiva estética, las formas poco atractivas de los productos industriales de esa época, especialmente los de uso diario, llevaron a los artistas de mentalidad avanzada y a los diseñadores a reflexionar. Estas cuestiones sobre la relación entre la producción industrial mecánica, la estética y el arte contribuyeron significativamente al desarrollo del diseño moderno. Así, "no fue hasta el siglo XX cuando el diseño industrial abandonó el criterio de querer añadir arte a un producto y propuso la idea de sintetizar tecnología y estética en el proceso de diseño"(Gay, 2007, p.42-43).

Se podría argumentar que la Feria del Palacio de Cristal generó una fuerte reacción, especialmente una aversión hacia los productos industriales poco atractivos, como se evidenció en la postura de Pugin (1812-1852), quien abogaba por el estilo gótico como el camino a seguir para el diseño moderno. Bajo su influencia, gran parte de los diseños del movimiento Arts and Crafts adoptaron un fuerte aire medieval.

Richard Redgrave (1804-1888), representante de los Reformadores, intentó corregir el sesgo del diseño de la época estableciendo, a través de la administración, principios de diseño universales y directrices de amplia aplicabilidad. Estos principios buscaban integrar las artes decorativas en los productos manufacturados industrialmente de todo tipo.

En primer lugar, la decoración debía estar vinculada a la forma del producto. En segundo lugar, la forma del producto debía determinarse por su función y los materiales utilizados. Por último, el diseño debía basarse en estilos históricos británicos, en estilos no occidentales tradicionales o en la flora y fauna de la naturaleza, para destilar un estilo decorativo simple y lineal. (S. Wang, 2015, p.2010-2011)

Estas tres reglas de diseño industrial de Redgrave persistieron en el siglo XX, mostrando indicios de conceptos de diseño moderno, aunque en una etapa inicial y aún no plenamente desarrollados.

Durante el desarrollo de la revolución industrial en Occidente, la dinastía Qing en China no se detuvo en su evolución. A partir de la mitad del período de Kangxi²⁸, hubo un restablecimiento y un rápido progreso en la producción agrícola. Las industrias artesanales florecieron, especialmente en sectores como la textil, la cerámica y la construcción naval, superando ampliamente a las generaciones anteriores. Este crecimiento se basó en el significativo desarrollo de la agricultura y la artesanía, lo que condujo a un florecimiento sin precedentes del comercio (Zhao, 2009, p.16-17).

S.Wang(2017) describe este desarrollo afirmando que "la sociedad china continuó avanzando lentamente hacia la modernización desde el declive de la dinastía Ming. La tendencia hacia la comercialización y la urbanización no se detuvo, incluso mucho antes del apogeo de la era Kang-Qian(High Qing)"²⁹. Sin cambios fundamentales en el sistema social, la sociedad feudal china inició su camino hacia la extinción a partir de entonces" (S.Wang, 2017, p.19971-19976).

La decadencia de la dinastía Qing se atribuye a su negativa a adaptarse al rápido desarrollo europeo, a su resistencia a abordar la realidad social y a su renuencia a implementar cambios, adoptando una política de aislamiento. Desde una perspectiva estética, la dinastía Qing se mantuvo firme en la preservación y la adhesión a las artes y oficios tradicionales. S. Wang (2017) evalúa el arte y la cultura de la dinastía Qing:

La cultura de la dinastía Qing difería de las culturas de las dinastías chinas anteriores y se encargó de organizarlas y resumirlas. (...) La cultura estética de la dinastía Qing también se diferenció de las dinastías anteriores al absorber las culturas de todas las dinastías y fusionarlas en una. En el ámbito de la cerámica, por ejemplo, vemos una reaparición sorprendente de la cerámica de cinco colores de la dinastía Ming, la cerámica azul y blanca de la dinastía Yuan y el celadón de la dinastía Song, pero con una forma, patrones y colores más refinados que los de las generaciones anteriores. Incluso se observa una integración de muchas artesanías de las dinastías anteriores, creando nuevas categorías como esmaltes y pasteles, que resultan impresionantes" (S.Wang, 2017,p.19976-19981).

Durante el periodo de la dinastía Qing, aunque hubo un esfuerzo por mantener y reorganizar la artesanía heredada, también se produjeron notables innovaciones. Sin embargo, la mayoría de los

²⁸ Kangxi(康熙) fue el año del cuarto emperador de la dinastía Qing, Aisin Gioro Xuan Ye. Reinó desde 1662 hasta 1722, un total de sesenta y un años, lo que lo convierte en el emperador que más tiempo ha reinado en la historia de China.

²⁹ El apogeo de Kang-Qian(康乾盛世), también conocida como la "High Qing", fue el apogeo de la dinastía Qing y duró 134 años. Durante este periodo, la sociedad china alcanzó su punto álgido bajo el sistema feudal, con el mayor número de reformas, el estado más fuerte, la estabilidad social, el rápido desarrollo económico, el rápido crecimiento de la población y un vasto territorio. Último apogeo de las antiguas dinastías feudales chinas.

estudiosos no reconocen plenamente el valor artístico de las obras de este periodo. En cuanto al mobiliario, inicialmente, los muebles de los primeros años de la dinastía Qing seguían principalmente el estilo de la dinastía Ming. Pero con el progreso social, económico y cambios en el pensamiento, particularmente durante el reinado de Qianlong³⁰, el estilo de los muebles experimentó un cambio significativo, dando forma a un estilo distintivo propio de la dinastía Qing.



Figura 20 Pareja de sillas hexagonales de palisandro , dinastía Qing
(<https://new.qq.com/omn/20200912/20200912A0H1AX00.html>)

Zhao (2009) describe el estilo de los muebles de la dinastía Qing como resultado de "las preferencias estéticas de los aristócratas burocráticos, la influencia de los intelectuales y la creciente presencia de la cultura occidental" (p. 17). Estos muebles exhibían un estilo artístico voluminoso y extremadamente complejo. Durante los periodos de Kangxi y Qianlong, mientras en Europa predominaba el arte barroco, los artesanos chinos asimilaron y fusionaron la cultura y el arte extranjeros, integrando elementos lujosos y exuberantes de los muebles barrocos, adoptando tallas exageradas y mostrando audaces innovaciones que divergían del temperamento de los muebles de

³⁰ Qianlong (乾隆), fue el nombre del reinado de Aisinjueluo Hongli, emperador Gaozong de la dinastía Qing. Duró sesenta años, del 12 de febrero de 1736 al 8 de febrero de 1796.

las dinastías Song y Ming. Este estilo estilístico, con intrincadas tallas y un enorme volumen, reflejaba los deseos y el poder del gobernante.

En respuesta a la opinión de Zhao (2009) de que los estilos de los muebles estaban influenciados por la estética de los gobernantes, Hu (2016) argumenta que "los gobernantes Qing invirtieron considerables recursos en la creación de estilos ornamentados y pesados en los muebles para demostrar la estabilidad de su posición de gobierno. Esta característica se hizo más pronunciada a medida que la extravagancia y la corrupción entre la clase dirigente aumentaban" (Hu, 2016, p.2770).

Un ejemplo claro de esta tendencia son los muebles lacados de la dinastía Qing. La técnica de la taracea, el tallado y el lacado fue utilizada tempranamente en China, principalmente para decorar objetos pequeños como platos y cajas, y rara vez se aplicaba a los muebles, excepto para las clases altas. Durante las dinastías Ming y Qing, estas técnicas se refinaron aún más, y surgieron muchos artesanos especializados en laca. Durante la dinastía Qing, la industria de la laca experimentó un mayor auge, permitiendo que incluso la clase común comenzara a utilizar muebles lacados, combinando intrincados patrones de tallado y logrando que el estilo general de los muebles fuera de una gran belleza estética.

Hu(2016) describe el estilo de los muebles de la dinastía Qing de la siguiente manera:

En primer lugar, los muebles de la dinastía Qing se caracterizan por el uso de materiales pesados, con un tamaño general mayor que los de la dinastía Ming. Además, la ornamentación es magnífica, destacando principalmente las técnicas de incrustación, talla y pintura. (Hu, 2016,p.2934)

Según la opinión de Hu(2016), se puede entender que el estilo de los muebles de la dinastía Qing es más suntuoso y delicado, en fuerte contraste con la elegancia y simplicidad de los diversos estilos Ming.

Se reconoce que los muebles de la dinastía Qing tienen un valor artístico propio y único, aunque su estilo ornamentado y complejo ha sido objeto de críticas por parte de muchos estudiosos, quienes consideran que los muebles Ming representan la cúspide del arte del mueble chino.

El desarrollo del mobiliario tradicional chino se inició con la colocación de hojas y pieles de animales sobre piedra, evolucionando gradualmente hasta el maduro mobiliario de madera de las dinastías Ming y Qing, dividido en tres periodos: el bajo, de transición y alto. Durante el periodo bajo, el concepto de "mobiliario" se desligó de los objetos rituales y se estableció como una entidad

independiente. En el periodo de transición, se experimentó un rápido crecimiento y desarrollo de los muebles, aumentando gradualmente su altura y adoptando dimensiones similares a los muebles modernos, influenciados por religiones, culturas extranjeras y cambios en las posturas al sentarse. Finalmente, durante el periodo alto, el mobiliario chino adquirió definiciones claras para su uso cotidiano, alcanzando un alto nivel artesanal, forma y estética artística, fruto de la acumulación de periodos anteriores.

La razón por la cual esta tesis selecciona los muebles de estilo Ming como el objetivo principal de investigación es porque representan la culminación de los muebles anteriores. Estos no solo abarcan la evolución de la tecnología de producción y las técnicas decorativas, sino también la evolución estética. Por consiguiente, los estudiosos coinciden en que el mobiliario Ming representa la cúspide de la historia del mobiliario chino, al ser una combinación de arte y funcionalidad que posee un alto valor para la investigación.

Aunque los muebles Ming gozan de reconocimiento tanto por parte de la sociedad como de los estudiosos, hasta ahora se han estudiado principalmente por sí mismos, habiendo reflexionado menos sobre sus posibilidades en la vida moderna y su influencia en el diseño contemporáneo, lo que representa una laguna en la investigación.

En este capítulo también hemos analizado el desarrollo del mobiliario occidental en el mismo periodo, evidenciando la influencia significativa de los estilos arquitectónicos en los muebles occidentales, a diferencia de los muebles chinos cuyo estilo se vio menos influido por la arquitectura. Esto nos lleva a profundizar en las raíces estéticas de los muebles chinos en el próximo capítulo.

En nuestro análisis comparativo entre los muebles Ming y los muebles renacentistas occidentales, hemos mencionado que los muebles renacentistas se consideraban más bien símbolos de estatus y riqueza para las clases altas. De manera similar, los muebles Ming comparten estas características, si bien representan un estatus para un grupo específico de la cultura tradicional china: la comunidad intelectual. En las siguientes secciones, ahondaremos en este tema, explicando y definiendo los muebles Ming como un símbolo de estatus.



Marco Teórico

3. Marco Teórico

En el capítulo anterior, ofrecimos una visión general del desarrollo del mobiliario chino, comparándolo con los muebles occidentales del mismo período. Finalizamos planteando dos preguntas fundamentales: en primer lugar, ¿cuál es el origen estético de los muebles chinos tradicionales, dados los diseños predominantemente arquitectónicos de los muebles occidentales? Y en segundo lugar, mientras los muebles occidentales solían ser símbolos de estatus y riqueza, especialmente durante los periodos barroco y rococó, ¿cuál era el símbolo de estatus de los muebles Ming?

En este capítulo, abordaremos en detalle los atributos estilísticos y las reglas estéticas que caracterizan y otorgan valor artístico a los muebles Ming. Dado que estos muebles representan la tradición china, examinaremos aspectos desde lo integral hasta lo particular, desde lo macro a lo micro, desde la forma hasta la decoración. Analizaremos las características de las líneas, la ornamentación, los materiales, las técnicas artesanales, la estructura general y la disposición espacial. Finalmente, exploraremos la influencia de los muebles chinos tradicionales en los diseños occidentales, detectando las primeras interacciones entre estas dos culturas antes del surgimiento del diseño moderno.

Asimismo, es crucial definir el concepto de “mobiliario perteneciente a intelectuales”, ya que no tiene equivalente en el mobiliario occidental. Profundizaremos en la identidad social que reflejan los muebles Ming, comparándolos con los muebles imperiales occidentales, y analizaremos el núcleo humanista de los muebles Ming. También contrastaremos el sistema de producción de los muebles imperiales occidentales con el sistema artesanal tradicional de la dinastía Ming, como método para establecer las diferencias entre los muebles Ming y sus equivalentes occidentales en cuanto a las personas que los utilizaban. A través de estos debates, podremos identificar las diferencias fundamentales entre los muebles Ming y sus contrapartes occidentales contemporáneas, desde perspectivas estéticas hasta conceptos de producción.

Seguidamente, se definirá el concepto de diseño contemporáneo occidental, delineando sus objetivos, directrices y códigos estéticos. Al mismo tiempo, se destacará la ausencia de conceptos contradictorios en el mobiliario tradicional Ming, sentando así las bases para la posible integración de los muebles Ming en el diseño contemporáneo, explorado en capítulos posteriores.

Por último, este capítulo requerirá un análisis exhaustivo de las diferencias y similitudes entre el pensamiento de diseño contemporáneo y el pensamiento de diseño tradicional chino. Demostraremos que el conflicto y la contradicción son elementos fundamentales en el pensamiento innovador. Además, este análisis revelará las discrepancias y similitudes entre el mobiliario Ming y

la estética occidental, y cómo la fusión del diseño tradicional con el pensamiento de diseño contemporáneo genera conflictos e innovaciones.

3.1 Características estéticas y valores culturales del mobiliario Ming

3.1.1 El estilo estético distintivo de los muebles Ming

Dado que el arte tradicional chino posee un sistema estético diferente al del arte occidental, existe la posibilidad de sesgar y malinterpretar los muebles Ming si se los analiza utilizando reglas estéticas occidentales. Por lo tanto, resulta necesario abordarlos desde una perspectiva estética china. Dado que el arte chino carece de reglas y sistemas estéticos occidentales, será esencial derivar reglas estéticas del arte de la caligrafía y utilizarlas como base para analizar los muebles Ming. Además, es crucial discutir las reglas estéticas del arte caligráfico en comparación con el arte occidental para explorar los factores que conducen a las diferencias en la estética del arte oriental y occidental debido a sus distintos orígenes, con el objetivo de profundizar en la esencia de la estética tradicional china.

Una vez analizado el estilo general de los muebles, procedemos a examinar los detalles decorativos, la artesanía y los materiales de los muebles Ming. Sintetizamos las tallas, incrustaciones, herrajes y materiales del mobiliario, discutimos las características y el papel de la decoración, y estudiamos la naturaleza funcional de la misma. Asimismo, se realiza una comparación con el mobiliario barroco occidental para analizar las similitudes y diferencias entre ambos estilos. Utilizando los muebles occidentales como contraste, se resaltan y explican el estilo decorativo y las características estéticas de los muebles Ming.

Tras finalizar el estudio de las formas básicas y los estilos decorativos de los muebles Ming, procedemos al análisis de las características estructurales e investigamos las razones de los efectos visuales de equilibrio, oposición y dinamismo causados por la estructura. También evaluamos la estructura espacial de los muebles utilizando los muebles barrocos como referencia comparativa. Al analizar los diferentes efectos visuales de la espacialidad de los asientos en el periodo barroco en comparación con los asientos de los muebles Ming, profundizamos en los factores que generan el efecto visual espacial único de los muebles Ming y las razones fundamentales por las que difieren de los muebles occidentales.

Comparando las diferencias en el sentido del espacio y la perspectiva entre los muebles Ming y los barrocos, podemos abordar el estilo chino en los muebles de los tres periodos occidentales. A pesar de la distancia geográfica entre China y Europa, hubo un temprano intercambio comercial marítimo que permitió la influencia de elementos del estilo chino en el mobiliario europeo de ciertas épocas. Por tanto, examinaremos los periodos barroco, rococó y arte decó del siglo XIX, analizando

aquellos elementos del mobiliario occidental que recibieron influencias orientales. Compararemos y debatiremos las similitudes y diferencias entre el mobiliario chino y el occidental, profundizando en las diferencias del arte del mueble debido a las distintas cosmovisiones y visiones del mundo.

Los estudios y definiciones anteriores demuestran que los muebles Ming poseen una estructura simple, son funcionales, están exquisitamente elaborados y no son excesivamente decorativos en su estilo. Representan una armoniosa mezcla estética del todo y las partes. Al examinar la influencia de los muebles tradicionales chinos en el mobiliario occidental a lo largo de la historia, se analizan las similitudes y diferencias entre los muebles tradicionales chinos y los occidentales, profundizando aún más en estas características y su debate.

3.1.1.1 Arte de la línea

En el comienzo de este capítulo, resulta esencial analizar las líneas generales del mobiliario Ming debido a las marcadas diferencias entre el arte tradicional chino y el occidental. De hecho, estos pueden considerarse como dos categorías distintas de arte, con orígenes y procesos de desarrollo diferentes, lo que conlleva facetas y características propias. Por lo tanto, para comprender la estética del mueble tradicional chino, no podemos limitarnos a definir y explicar el arte chino en términos exclusivos de conceptos y teorías estéticas occidentales.

El arte tradicional chino, al carecer de un sistema y teoría estéticos científicos y sistemáticos, nos lleva a recurrir a la teoría estética occidental para su comprensión. En este capítulo, abordaremos en primer lugar las características generales de las líneas de los muebles Ming utilizando el paradigma de evaluación de la belleza en el arte tradicional chino. Posteriormente, emplearemos las reglas estéticas de la estética occidental, junto con las del arte tradicional chino, para analizar la belleza estética de las líneas de los muebles y definir así sus características estéticas.

En primer lugar, examinemos el origen del arte. El arte occidental se originó en el panteón de la antigua Grecia y la escultura. Como se cita en la obra de B. Zong (1981), “La base principal de la cultura occidental está en Grecia, y la base de la pintura occidental está en el arte griego. La nación griega era una nación de arte y filosofía, y su máxima expresión artística era la arquitectura y la escultura. El panteón griego era el centro de la vida cultural griega” (p. 1757).

Contrastando con el arte occidental, el arte chino se centra en un arte de línea que se forma a partir de movimientos de danza. En palabras de K. Yan (2015) en su obra 'Jia Mu Yi Qing (Charla estética sobre los muebles Ming)' :

En la historia del arte chino, la historia del arte chino es, sin duda, también una historia del arte plástico de la línea. La línea en los objetos de bronce y jade es el arte de la ornamentación. Las líneas sobre el papel son caligrafía y pintura. La línea en la escritura es el metro de la poesía. La línea de sonido es el canto de la ópera. En las dinastías Ming y Qing, las líneas plasmadas en arcilla y madera son los muebles Ming y las vasijas Zi'sha³¹. (K.Yan, 2015, p.14)

Según K.Yan (2015), el arte tradicional chino se comprende como un arte de la línea, es decir, otorga gran importancia a la expresión de esta característica. Este arte se manifiesta en diversas formas tradicionales debido a que la belleza de la línea proviene de un refinamiento máximo, y el espíritu del arte tradicional chino reside en la búsqueda de este refinamiento.

El arte lineal representa el núcleo de la abstracción y la reducción en la estética tradicional china. El grado superior de abstracción que buscaba el arte chino se ha refinado en líneas simples y puras. Esta abstracción contiene una riqueza de significados y variaciones espaciales infinitas; es una abstracción repleta de emociones y matices, depositando una amalgama infinita de información e imaginación. Así, las líneas abstractas más simples pueden restaurar los sentimientos y el mundo espiritual del autor. (K.Yan, 2015, p.12-13)

En contraste con otras formas de expresión artística, la línea es un lenguaje artístico simple que expresa de manera más eficaz el espíritu de la razón. Esto se debe a que la línea es más pura y racional que el color. Mientras la percepción del color tiende a ser sensual, la línea requiere comprensión de su naturaleza abstracta. La abstracción implica la simplificación de significados ricos y una imaginación ilimitada, que el autor busca expresar en una línea cargada de emoción y calidez. Cuando la abstracción se reduce, la información y las imágenes son liberadas, lo que da lugar a una estética única. De esta manera, Yan sostiene que una sola línea abstracta, aunque simple, encierra las emociones y los pensamientos del artista.

Podemos experimentar el encanto de las líneas que abstraen información y emociones y las transmiten al espectador a través del arte clásico chino, como el modelado y la decoración en porcelana, bronce y jade, así como en la caligrafía, la pintura y las estatuas budistas. Todas estas formas artísticas hacen uso de líneas para mostrar su belleza. Incluso la ópera tradicional también contiene el arte de la línea. 'El desarrollo del arte chino se ha centrado en el arte de la línea. El

³¹ Las teteras Zi'sha(紫砂壺) son una artesanía china única hecha a mano con arcilla de arena púrpura, únicas en China. Además las teteras Zisha son muy codiciadas por su perfecta combinación de arte y practicidad, además de los beneficios de preparar el té en teteras Zi'sha, por lo que son tan apreciadas.

concepto estético de enfocarse en las líneas espaciales incluso ha influenciado el canto de la ópera. 'Cantar como líneas' es una buena ilustración de ello" (K.Yan, 2015, p.10).

Si bien el arte tradicional chino carece de un sistema estético unificado, la poesía, la pintura, el teatro, la música, la caligrafía y la arquitectura tienen sistemas independientes, aunque interconectados y con similitudes.

B. Zong (1981) propuso alguna vez entender el lugar de la caligrafía china como el de la arquitectura en la historia del arte occidental:

(...) escribe sobre la historia del arte occidental, utilizando a menudo los cambios en los estilos arquitectónicos de las distintas épocas occidentales como eje vertebrador, mientras que los cambios en los estilos arquitectónicos chinos no son lo suficientemente significativos como para ser utilizados para distinguir entre las distintas épocas de la pintura y la escultura. Los cambios en los estilos arquitectónicos chinos no son lo suficientemente significativos como para distinguir los cambios en la pintura y la escultura de una época a otra. La caligrafía, por su parte, ha sido un estilo destacado desde la dinastía Yin³², y (...) se basa en ella para vislumbrar las características de los estilos artísticos de las distintas épocas. (B. Zong, 1981,p.2236).

Así, para extraer las características estéticas de los muebles Ming, podríamos comenzar por la línea, usando la estética de la caligrafía china como el marco básico del sistema.

Por tanto, se puede intentar extraer las características estéticas de los muebles Ming partiendo de las líneas, usando la estética de la caligrafía china como marco básico del sistema. En relación con la interconexión entre los muebles Ming y el arte de la línea, K. Yan (2015) afirma:

Los muebles Ming representan una rama en el desarrollo del arte lineal chino. Asimismo, el arte literario se convierte en poesía, que a su vez se convierte en música, siendo este el proceso exacto por el cual el arte puro y lo mundano intentan fusionarse, en armonía perfecta con la unión del arte y la vida en los muebles Ming.(K.Yan, 2015, p.15-16)

"Cuando se aplican los conceptos estéticos de la caligrafía a otras artes chinas como la pintura, la arquitectura, la literatura, la música, la danza, el arte y la artesanía, podemos aprender mucho de ellas"(Zeng, 2017, p.234). Por lo tanto, según K.Yan(2015) y Zeng(2017), se demuestra que

³² El periodo Yin-Shang (c. 1300 a.C. - c. 1046 a.C.) fue un periodo de la dinastía Shang en la antigua China.

podemos comprender las características y la estética de las líneas de los muebles aplicando las leyes estéticas de la caligrafía.

La caligrafía china es el arte más intuitivo de la línea debido a que la escritura china es jeroglífica, originada en imágenes que finalmente se abstraieron en líneas simples. W.Li(2009) se basa en su análisis de los caracteres chinos en su libro “The Path of Beauty”, donde sostiene que:

La forma de los caracteres chinos (glifos) ha adquirido un camino autónomo de desarrollo independiente del significado simbólico (significado del carácter), y en el lento desarrollo, expresa su gesto, emoción y poder a través de la belleza de las líneas simplificadas, más libres y variadas que las líneas abstractas de la decoración cerámica, con movimientos curvos y rectos y estructuras espaciales.(W. Li, 2009,p.42)

Según W. Li(2009), podemos observar que el espíritu del arte chino reside en el alto nivel de abstracción que se busca, especialmente en el arte de la caligrafía, que lleva la abstracción al extremo y es capaz de expresar emociones y poder a través de las líneas. Zeng (2017) comparte una opinión similar sobre el uso de líneas abstractas en la caligrafía.

Oracle Bone Script	Seal Script	Clerical Script	Semi-Cursive Script	Cursive Script	Regular Script (Traditional)	Meaning
						Sun
						Moon
						Mountain
						Water
						Rain
						Wood
						Rice Plant
						Human

Figura 21 Evolución de los caracteres chinos

(<http://hanzibunan.weebly.com/368962338327861653063593724418.html>)

Los antiguos calígrafos chinos lograron que incluso la palabra 'vida' expresara la vitalidad. Para que fuera un arte que reflejara la vida, tuvieron que utilizar sus propios métodos y herramientas para expresar el sentimiento de los huesos vivos, los tendones, la carne y la sangre en la escritura. Sin embargo, esto no implicaba una imitación directa de la forma objetiva, como en la pintura, sino más bien un punto y una línea más abstractos que nos permiten experimentar los huesos, tendones y carne desde la emoción y la imaginación, al igual que la música y la arquitectura también pueden revelar el contenido y el significado de la vida humana al expresar nuestras emociones. (Zeng ,2017, p.220)

La capacidad de la caligrafía china para expresar emociones humanas, a pesar de ser aparentemente una combinación de líneas simples, se debe a que, como afirma K. Yan (2015), "cualquier línea es una forma, el resultado de la abstracción" (p.16). Esta línea abstracta puede evocar fluctuaciones emocionales internas, ya que es una expresión simplificada y abstracta de la emoción. La caligrafía tiene la capacidad de abstraer las emociones y devolverlas al espectador.

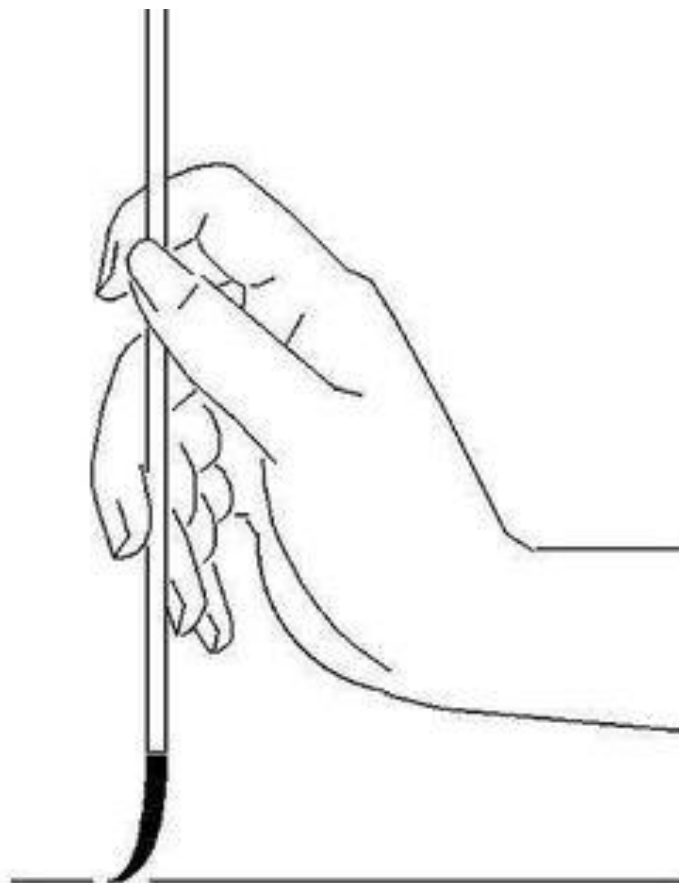


Figura 22 Postura de la mano al escribir caracteres con pincel
(<https://kknews.cc/zh-hk/culture/989jng5.html>)

La escritura china tiene esta capacidad, que el alfabeto romano no tiene, debido a dos factores, según B. Zong (1981): "El origen de los caracteres chinos son los jeroglíficos y el uso chino de los

pinceles" (p.220). Estos pinceles permiten flexibilidad al escribir y pueden controlar el grosor del trazo según la fuerza, de manera similar a un pincel en la pintura al óleo, mientras que los bolígrafos y lápices son mucho menos expresivos en cuanto a la emoción.

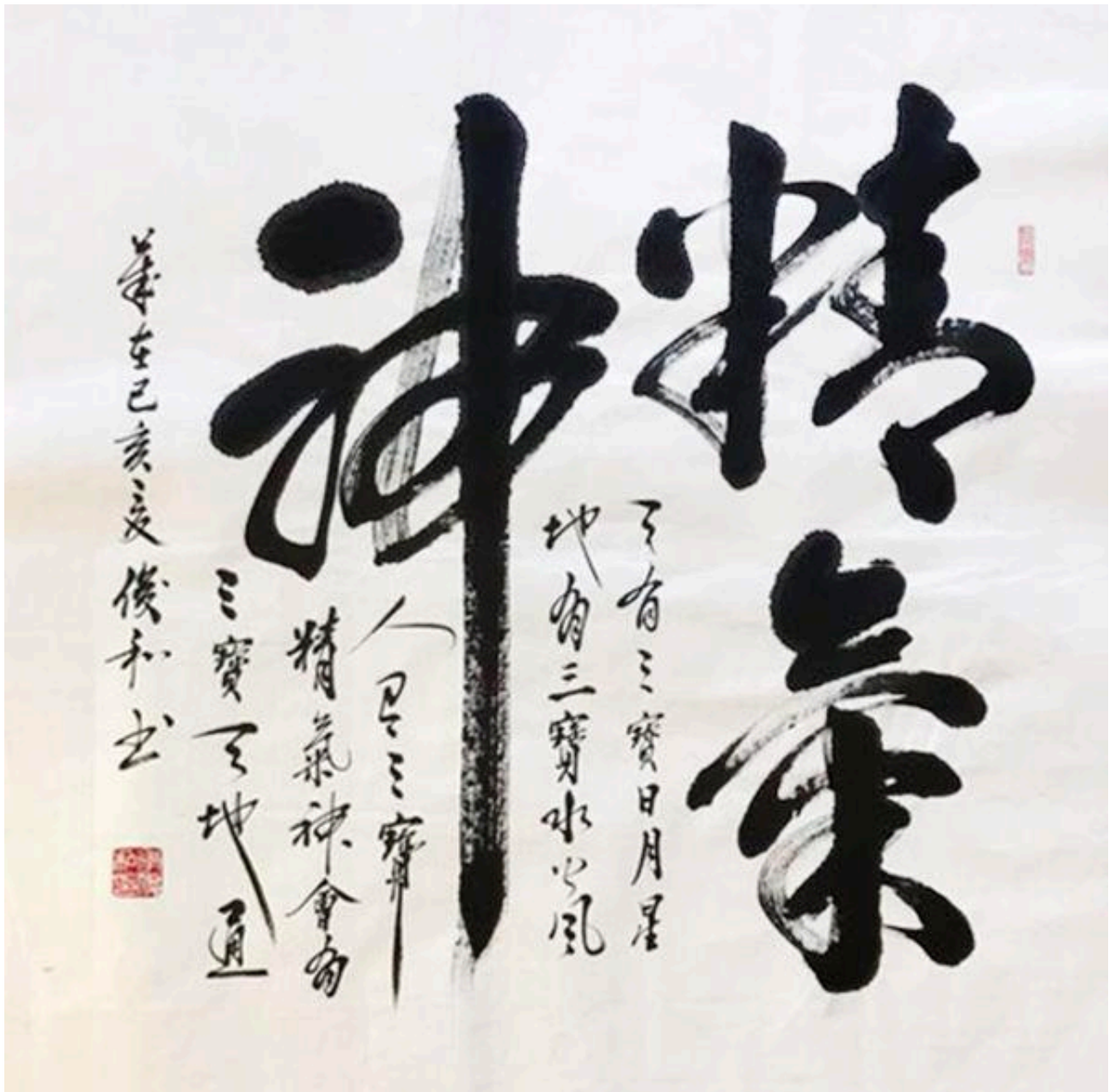


Figura 23 La obra caligráfica
(<http://yishu.hxwlx.com/zhanlan/8543.html>)

Cuando las personas se sienten felices, sonríen, y cuando están tristes, expresan un tono melancólico. Esta emoción interna puede expresarse en la poesía y la música, al igual que en la caligrafía china. Las palabras pueden plasmarse en el papel mediante la estructura parca, la fuerza del trazo y la velocidad de escritura para expresar los sentimientos del autor, de la misma manera en que la música puede expresar las emociones del autor mediante cambios regulares de ritmo, melodía y fuerza.

Los caracteres chinos son pictogramas, compuestos por líneas de longitud, tamaño y escasez variables, entrelazados según ciertas reglas y estructuras. Al escribir estos caracteres, la muñeca debe colgar en el aire sin apoyarse en la mesa. Al carecer de un punto de apoyo, la estabilidad en la fuerza del brazo es variable, lo que resulta en líneas escritas con variaciones de grosor, creando una belleza fluida.



Figura 24 El orden de las líneas
(El hecho por la autora)

Al observar la Figura 23, podemos obviar el significado literal y analizarla desde su aspecto formal. Por ejemplo, al considerar la Figura 24 de forma independiente, los caracteres chinos se escriben

siguiendo un patrón secuencial. Siguiendo el patrón de escritura correcto en la Figura 24, podemos notar que el primer paso es el punto en la parte superior izquierda, que concentra más tinta en la punta del pincel al escribirse, siendo así más oscuro y teniendo un cierto halo. El segundo paso es la línea debajo del punto, escrita en un solo trazo, pero se aprecia cómo, al completar los tres círculos, el escritor levanta ligeramente la muñeca, resultando en una línea ascendente de un color más claro, y luego presiona la muñeca para trazar una línea vertical hacia abajo.

Según el análisis de la caligrafía, podríamos interpretar cómo se refleja el estado de la respiración del autor mientras escribe. Tras completar el primer punto, se realiza una breve pausa, y luego, tras los tres círculos, se ejecuta una inhalación más lenta mientras la línea sube, para luego exhalar completamente antes de trazar la última línea vertical.

Aunque desconocemos si el autor efectivamente respiraba de esta manera al crear la obra, lo que se plasma en la caligrafía es una representación de ese estado de respiración, o podría considerarse también como el ritmo de las palabras.



Figura 25 Yong
https://k.sina.cn/article_7422754308_1ba6e3e0400100xj1w.html

Mediante la estructura parca, la ligereza de los trazos y la velocidad de la escritura, se expresan las emociones del autor hacia la imagen (...), de manera similar al arte musical, que extrae las 'notas' puras de los sonidos de la naturaleza y desarrolla la ley de juego entre dichas notas. El arte musical consiste en expresar la imagen de la naturaleza, del mundo social y del propio corazón con variaciones regulares de fuerza, altura, ritmo y melodía. (B. Zong, 1951, p.223-224)

Los caracteres chinos evolucionaron desde imágenes concretas hasta la abstracción y, finalmente, a líneas y puntos para expresar su significado. Esta evolución hacia la abstracción y las líneas remodeladas conforma una 'estructura' musical que adquiere un sentido rítmico. A medida que el artista crea, sus emociones, ya sea alegría, excitación, dolor o desesperación, impactan en la fuerza de su muñeca, generando líneas de diferentes grosores, pesos e intensidades. Estos atributos contribuyen a la manera en que la caligrafía transmite emociones. La forma en que estas líneas combinadas siguen un patrón específico, similar a las notas en la música, nos permite considerar la caligrafía como un arte con cualidades musicales. La belleza de la caligrafía radica en el hecho de que líneas simples contienen emociones complejas, y que la combinación de estas líneas tiene las características de un ritmo musical, creando así un patrón estético y un espacio estructural únicos.

Los chinos usaban un solo pincel para representar el mundo, aunque una única línea horizontal no pudiera abarcar todo su complejo universo. Aunque los trazos parezcan aleatorios, pueden resumirse y los antiguos descubrieron que todas las líneas pueden agruparse en ocho estilos. El carácter "yong" encapsula estos ocho estilos; por tanto, para dominar la escritura de las fuentes chinas, practicar el carácter "yong" resulta crucial. Estos ocho trazos se asemejan a la estructura de un edificio, con vigas, columnas y estructuras entrelazadas, a partir de los cuales podemos deducir el alcance de la estética china y las leyes estéticas de proporción, simetría, ritmo y equilibrio, de manera similar a cómo los templos griegos abstraídos conforman la estética europea. (Zeng, 2017, p.228)

De este análisis, se desprende, en primer lugar, que el arte chino es esencialmente el arte de la línea, resultado de la abstracción de información y emoción. Dado que el arte chino carece de un sistema estético riguroso y unificado, la caligrafía puede servir como un marco sistemático para la estética china. Esto se debe a que la caligrafía es el arte abstracto más extremo en China, y el chino es un tipo de pictograma compuesto por la combinación de líneas según patrones específicos tras refinar y abstraer los gráficos. Según Zeng (2017), podemos derivar leyes estéticas, como la simetría, proporción y equilibrio, del arte caligráfico, similar a cómo la estética occidental se inspira en el antiguo panteón griego, lo que permite al arte chino derivar leyes estéticas similares a través de la caligrafía.

3.1.1.1 .1 Dureza

"La rigidez y la suavidad en el arte tradicional chino se derivan de la filosofía del yin y el yang. En la caligrafía, la rigidez y la suavidad se refieren a la forma de las líneas" (M.Cheng, 2017, Párr. 2). La combinación de rigidez y suavidad en la caligrafía es un factor crucial para crear un estilo de caligrafía hermoso. En términos generales, las líneas rectas representan la dureza, mientras que las

curvas representan la suavidad. La variación o combinación de estas características en el uso de las líneas es una regla fundamental en la caligrafía. Si todas las líneas fueran rectas, el efecto visual sería duro y rígido; en cambio, si todas fueran curvas, se crearía una sensación de falta de estabilidad. Por lo tanto, una buena pieza de caligrafía normalmente requiere una combinación de líneas con diferentes grados de rigidez para producir un efecto visual en el que cada línea proyecte una sensación de poder.

En el estilo de muebles Ming, también encontramos ejemplos que siguen esta regla, como la silla circular. Podemos considerar la silla circular como un ejemplo que aplica la regla de la dureza. La parte inferior de la silla está conformada por líneas duras y rectas, formando la estructura básica de la silla, mientras que las patas utilizan líneas rectas para brindar uniformidad en la función y la estética, otorgando a la silla una sensación de estabilidad. La parte superior de la silla tiene una forma curva en los reposabrazos, cuyas suaves curvas crean un efecto de contraste con las duras líneas rectas.



Figura 26 La belleza de la caligrafía, líneas rectas y curvas
(<http://yishu.hxwlx.com/zhanlan/8543.html>)

También dentro del estilo de muebles Ming encontramos ejemplos que siguen esta regla, como la silla circular. Podemos considerar la silla circular como un mueble que aplica perfectamente la regla de la dureza. Su parte inferior está conformada por líneas duras y rectas, las cuales estructuran la base de la silla. Las patas, utilizando líneas rectas, crean una unidad funcional y visual que proporciona a la silla una sensación de estabilidad. En contraste, la parte superior de la silla presenta reposabrazos con forma curva, cuyas suaves líneas contrastan con las líneas duras y rectas de la base.

La elegancia de la silla circular proviene principalmente de la combinación de curvas y líneas rectas. La unión de líneas curvas entre el respaldo y los reposabrazos forma un arco coherente y hermoso. Si la parte superior de la silla no fuera curva, sino una línea recta similar a las patas, se perdería el efecto visual generalmente elegante de la silla. Además, la mezcla de líneas rectas y curvas en los muebles Ming no da una sensación de separación, sino que hace que la forma general de la silla sea coherente y fluida.



Figura 27 Silla circular
Horseshoe armchair, Ming tardía, Siglo 17th ,61×47×101cm
(Fotografía realizado por la autora)

Las líneas que componen la silla circular usan una combinación de durezas variadas. Además de la silla circular, el característico pie de caballo es un ejemplo de esta variación en la dureza de las líneas. Esta forma abstracta y simplificada del pie de caballo solía utilizarse en mesas y muebles de

asiento más voluminosos. Generalmente aplicado a las patas cuadradas, este pie de caballo forma una curva en el extremo de la pata, ya sea hacia fuera o hacia dentro.

La forma en que la dureza varía en una línea también podría considerarse como un cambio gradual en las leyes de la estética occidental, aunque es diferente del concepto de gradación definido en esta estética.

En el ámbito de las obras de arte visuales estáticas, el efecto deseado es crear una experiencia visual dinámica que guíe la mirada del espectador dentro de la imagen. (...) Las técnicas que dan movimiento a una imagen son el ritmo, el tono, la proporción y el espaciado. A este efecto, obtenido con cualquier técnica, lo llamamos gradación.(McCreight, 2015, p.100)



Figura 28 Pie de caballo
(<https://kknews.cc/home/zxqp8pp.html>)

La variación del pie de caballo más bien representa un cambio de dureza, pasando de una dureza fuerte a una débil, y está pensada para un uso más versátil de la línea. No tiene el propósito de crear una sensación de movimiento en la línea, sino que está influenciado por el arte de la caligrafía. En la caligrafía china, suele haber un pequeño cambio de forma al final de la línea de un carácter, el cual es causado por una ligera variación en la fuerza de la muñeca cuando la escritura está a punto de detenerse, lo que provoca que la tinta forme un punto de detención. La línea de la pata y el pie de los muebles Ming están muy influenciados por la caligrafía; no son simplemente líneas rectas, sino que presentan una forma abstracta de pie de caballo en el extremo de la pata, al igual que los puntos de tinta que se forman al detener la escritura en la caligrafía.

3.1.1.1 .2 Concentración

Densidad se refiere al efecto de un número de elementos colocados muy juntos, en el caso de la relación entre luz y oscuridad en la pantalla, las sombras están formadas por numerosos bloques negros de la misma luminosidad. (McCreight, 2015, p.40)

En contraste, en el arte de la caligrafía, el término “Concentración” se refiere a la consistencia de la tinta. En este arte, la técnica de entintado es crucial ya que se emplea un pincel de pelo animal sumergido en la cantidad adecuada de tinta negra. La habilidad radica en el movimiento regular de la pluma a través de la muñeca, lo cual permite que la tinta forme una marca. En resumen, la concentración en la caligrafía se refiere al control preciso de la cantidad de tinta utilizada en el pincel mientras se escribe.



Figura 29 La belleza de la concentración en la caligrafía china
(<https://www.163.com/dy/article/FOK2G1AN0517GE1D.html>)

Dependiendo de la técnica empleada con la tinta, se producen cuatro efectos: grueso, ligero, húmedo y seco. La consistencia de la tinta, referida al tono de color debido al nivel de contenido de tinta, es relativamente fácil de entender. Los conceptos de húmedo y seco son más complejos. En la

tinta china tradicional, que debe mezclarse con agua antes de usarse, lo "seco" implica que la tinta del pincel está más concentrada y tiene menos humedad. En este caso, la tinta pierde su capacidad de extenderse completamente y adopta un aspecto grumoso sobre el papel. En las líneas secas, suele notarse que no están completamente llenas, dejando zonas en blanco donde la tinta no cubre el papel, mostrando su color original. Por otro lado, "húmedo" indica que el pincel contiene más agua, lo que se refleja en una amplia gama de extensiones en el papel.

Por tanto, el concepto de concentración en caligrafía no puede equipararse simplemente al concepto de intensidad en la estética occidental; en caligrafía es un poco más complejo. Este matiz puede ser debido a que el arte de la caligrafía se limita al color negro, lo que ha dado lugar al desarrollo de un concepto de tono distinto de la intensidad para permitir una mayor variación.

La caligrafía es el arte del blanco y negro. Aunque el blanco y el negro son colores muy inclusivos y abarcativos, puros, en exceso, terminan siendo monótonos. Para enriquecer las capas y variaciones de la tinta y el lavado, los calígrafos han explorado distintos métodos.

El desarrollo del arte de la caligrafía es también un proceso en el que el uso de la tinta cobra cada vez más importancia. (...) El cambio gradual de la tinta es un resultado natural del movimiento del pincel durante la escritura, pero esto requiere tiempo. Si cada trazo es lo suficientemente prolongado, el cambio gradual del color de la tinta, de grueso a claro, de húmedo a seco, será muy evidente. (Cheng, 2009, p.145)

Al aplicar la regla estética de la concentración de la tinta, podemos analizar el diseño de los armarios en los muebles Ming. Generalmente, estos armarios son grandes y pesados debido a la madera dura empleada. Visualmente, son opresivos, por lo que algunos armarios Ming presentan una parte superior en forma de puerta de rejilla o hueca. El objetivo es aligerar visualmente el mueble.

Al observar la Figura 30, se ajusta a las reglas estéticas de la concentración caligráfica. La forma general de la mesa es bastante monótona, siendo una simple estructura rectangular de líneas horizontales y verticales. No obstante, en las patas de la mesa se aprecia un largo hueco que, por un lado, disminuye su volumen y, por otro, actúa como un elemento visual que reduce la impresión pesada y monótona. Para una estructura de mobiliario tan simple, es complicado evitar un efecto visual monótono, similar al del arte caligráfico en blanco y negro. Por ello, tanto el tablero como las patas de la mesa emplean la técnica de mojado y secado, sin otra decoración, para enriquecer el efecto visual del mueble. Además, la forma rizada de los pies aporta un toque visual interesante.



Figura 30 Mesa pequeña , dinastía Ming
(<http://www.canzuo.net/post/221.html>)

3.1.1.1.3 Grosor

Las variaciones en el grosor de la línea son una regla estética relativamente común tanto en China como en Occidente. En el arte de la caligrafía, que consiste en palabras formadas por líneas, la variación del grosor es una de las más básicas. Al crear obras, se puede realzar la estratificación de la caligrafía utilizando el contraste entre líneas gruesas y finas.

Como ya hemos aprendido, en la caligrafía china se utiliza una pluma hecha de pelo de animal, por lo que la pluma tiene cierta elasticidad. Al presionar la muñeca con fuerza mientras se escribe, aparece una línea gruesa; cuando se levanta ligeramente la muñeca, la línea se vuelve delgada. Además, las plumillas de pelo de animal son relativamente blandas y difíciles de dominar en cuanto a la fuerza al utilizarlas. Además, el grosor de las líneas puede variar dependiendo de la cantidad de tinta en el plumín. Por ejemplo, cuando el contenido de tinta en el plumín es bajo y está muy seco, los pelos del plumín tienen dificultades para unirse y una ligera presión hacia abajo en el plumín separará los pelos, formando una línea gruesa. Por el contrario, cuando el plumín contiene una gran cantidad de tinta, la pluma puede adoptar una forma afilada y se puede utilizar para escribir líneas muy finas.

El cambio gradual del grosor de la línea, es decir, el cambio progresivo en el grosor de la línea, puede ser del tipo "gradualmente fuerte", es decir, de delgado a grueso, como si fuera el sol naciente, la hierba y los árboles brotando con vitalidad y una atmósfera próspera. También puede ser de estilo "débil", es decir, de grueso a delgado, como si fuera la puesta del sol, los barcos

pesqueros regresando a casa al final del día, transmitiendo una sensación de tranquilidad y serenidad, la belleza de la rima tranquila.(Cheng, 2009, p.145)

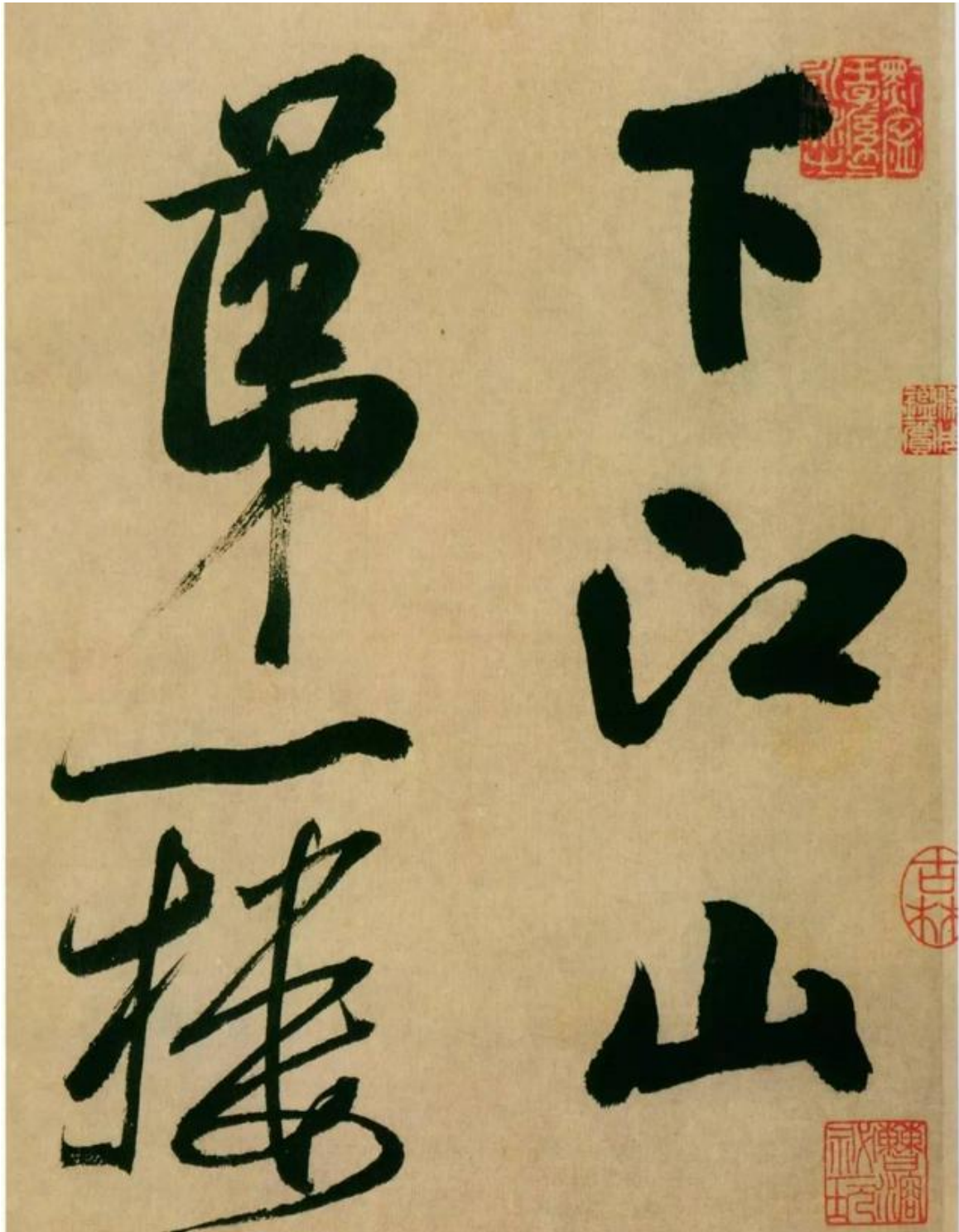


Figura 31 La belleza del grosor en la caligrafía china
(<https://www.163.com/dy/article/FOK2G1AN0517GE1D.html>)



Figura 32 La Mesa

(<https://read01.com/8z2QBkn.html#.XpXcKNMzbs0>)

En el caso de los muebles, un buen ejemplo es la estructura reforzada presente en los muebles Ming. Podemos observar el Cheng zi (travesaño reforzado) en la figura 32, que actúa tanto como una estructura estable como una decoración de mesa. Para mejorar la estabilidad de una mesa cuadrada, es necesario agregar travesaños a las patas de la mesa para asegurar su estabilidad y evitar que se tambaleen durante su uso práctico. Sin utilizar contrastes en el grosor de las líneas, podríamos imaginar que el efecto visual de la mesa se volvería muy pesado. En la mesa mostrada, se pueden apreciar dos estructuras de refuerzo para cada pata, las cuales son más delgadas que las propias patas de la mesa. Visualmente, las líneas principales de la mesa son más gruesas, mientras que las estructuras estabilizadoras son más finas. El empleo de una combinación de líneas gruesas y finas proporciona a la forma general un aspecto simple y con múltiples capas.

3.1.1.1.4 Densidad

A diferencia de la concentración mencionada anteriormente, la densidad se refiere aquí a la variación en la agrupación de fuentes a lo largo de distancias espaciadas. Un refrán común al respecto es: "Lo suficientemente escaso para que corra un caballo, lo suficientemente denso para que pase una aguja", una metáfora que encapsula el concepto de escasez y densidad en el arte de la caligrafía. El propósito de utilizar variaciones en la densidad en el arte de las letras es resaltar el contraste y crear efectos visuales distintos.

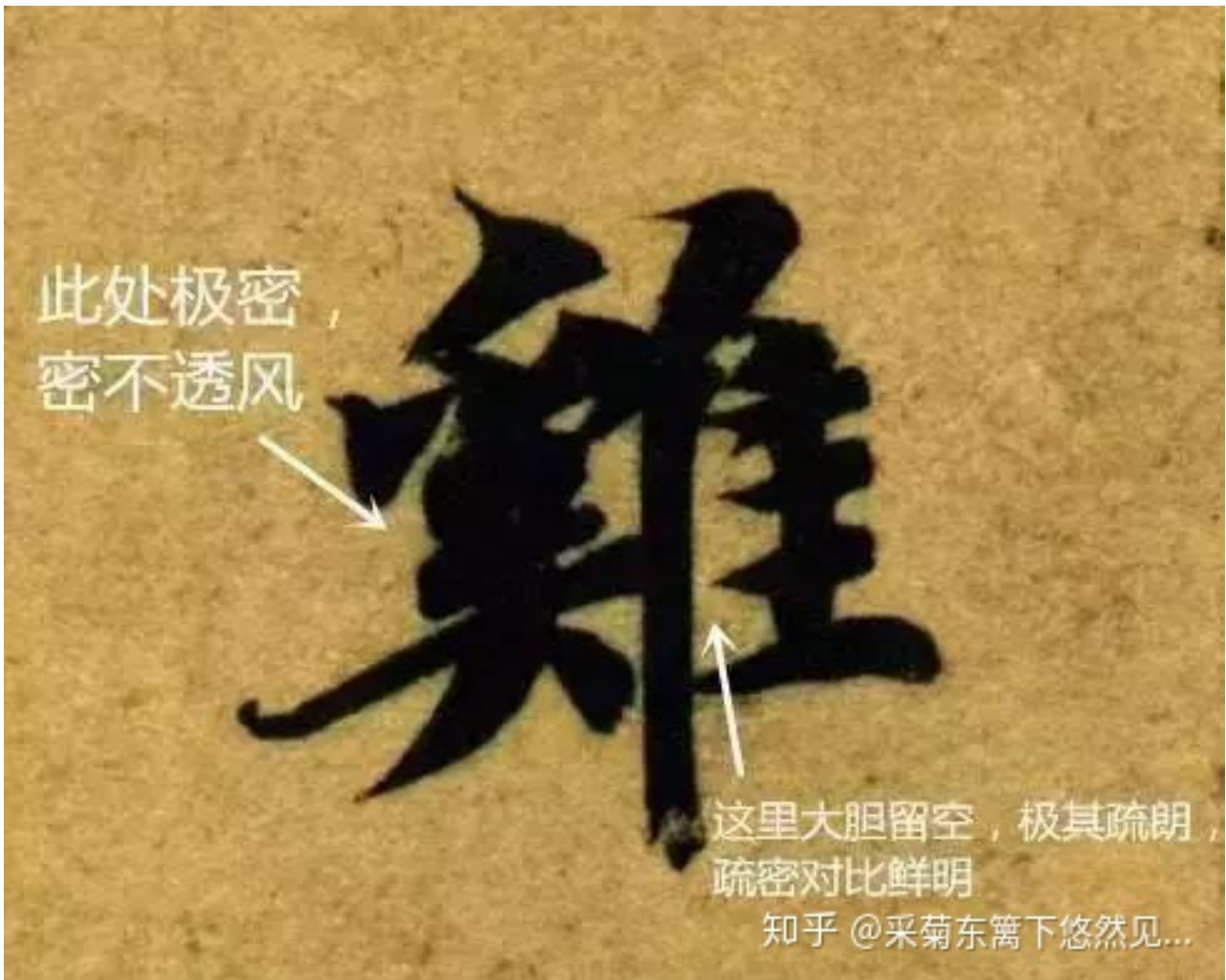


Figura 33 Variaciones de densidad en el arte de la caligrafía
(<https://zhuanlan.zhihu.com/p/85671333>)

La Xi'shu (Densidad) es un factor importante que no debe pasarse por alto al crear el efecto espacial en el arte caligráfico. Esto es particularmente cierto en las artes de la pintura, la escultura y la arquitectura. El tratamiento progresivo de la dispersión y la densidad se refiere a la separación o convergencia del espaciado de los tipos, que se desarrolla gradualmente de forma creciente o decreciente. Los aumentos progresivos se relacionan con la escasez, mostrando un adelgazamiento gradual que crea una sensación de difusión; los descensos progresivos se vinculan con la densidad, mostrando un engrosamiento gradual que crea una sensación de aglomeración forzada. (Cheng, 2009, p.145)

Este concepto de densidad tiene similitudes con la estética occidental de la luminosidad.

La organización de una composición requiere el uso de la luminosidad, la cual, a través de cambios en la luminosidad, dirige el ojo del espectador al interior del cuadro. El grado de contraste y la cantidad relativa de luminosidad dan a la obra una sensación de movimiento y velocidad. En el diseño gráfico, como en la tipografía, la luminosidad frecuentemente se expresa mediante disposiciones dispersas y densas. (McCreight, 2015, p.129)



Figura 34 Mesa de incienso (xiang ji)

(<http://www.polypm.com.cn/assest/detail/1/art5105335832/34/1>)

Una representación notable de la variación de "densidad" en el mobiliario es la mesa de incienso, conformada por diversas líneas de muebles. Para reflejar la fluidez del mobiliario, se suele emplear la variación de densidad entre las líneas para lograr una forma aerodinámica. En la figura 34, se observa que la mitad superior del mueble presenta líneas dispersas, mientras que la mitad inferior exhibe densidad en sus líneas. Intentar alterar esta disposición de líneas claramente resultaría en una forma general más voluminosa y perdería su elegancia.



Figura 35 Cama luo'han de tablero cerrado de tres pantallas

(<https://kknews.cc/culture/v325qa.html>)

Adicionalmente, considero que la Figura 35 ejemplifica una regla de escasez en la estructura. Al analizar la imagen de esta cama Luo'han, se evidencia un marco de cama compuesto por tres paneles de madera sin adornos, los cuales captan visualmente la atención al ser colocados en

empalme. Las patas de la cama, verticales y cilíndricas, están conectadas por travesaños (Cheng zi) que, más que ser solo elementos de refuerzo, dividen visualmente el espacio. Estos travesaños fragmentan visualmente el área vacía presente en las patas, evitando que la parte superior de la cama luzca excesivamente pesada. Además, contribuyen a reducir el espacio para las piernas, evitando un efecto de excesiva amplitud en la parte superior. De lo contrario, el mueble en su conjunto se vería aburrido y monótono.

3.1.1.1.5 Formas positivas y negativas

"Tratar el vacío y la realidad a través de la caligrafía, sin vacío ni contradicción, como un drama sin conflicto, puede ser aburrido y poco inspirador" (Cheng, 2009, p.147). En el arte de la caligrafía, el espacio en blanco se asemeja al concepto de formas positivas y negativas en las leyes estéticas occidentales. Debido a que la caligrafía china se limita a dos colores, negro y blanco, los calígrafos otorgan gran importancia al uso expresivo de las áreas imaginarias (blancas) para resaltar el negro. La variación misteriosa en la caligrafía se refiere, en realidad, al tratamiento de estas áreas en blanco. El modo en que el calígrafo distribuye estas áreas blancas es similar a la atención que un arquitecto presta al espacio vacío dentro de un diseño general.



Figura 36 Espacio en blanco entre letra

(<https://www.wukong.com/question/6525638234947453187/>)

Dado que los caracteres chinos se componen de puntos y líneas, los espacios en blanco resultantes también se convierten en parte integral del carácter, y es crucial apreciar estos espacios en blanco junto con el conjunto del carácter. Por ende, considerando la disposición espacial de los trazos, "los espacios en blanco deben ser contabilizados como parte de la forma del carácter, y su distribución debe ser tan artística como la de los propios trazos"(Zeng, 2017, p.223).



Figura 37 Patrones creado por formas positivas y negativas
(Fotografía realizado por la autora)

La tinta es negra y el papel es blanco, lo que se asemeja al concepto de formas positivas y negativas; la tinta representa lo positivo y el papel blanco lo negativo. El arte tipográfico emplea este contraste entre blanco y negro para lograr un efecto visual ideal. La inclusión de áreas en blanco en la estructura tipográfica busca evitar la monotonía y contribuir a la división del espacio. Asimismo, dejar espacios en blanco puede intensificar la expresión emocional de las palabras. Por ejemplo, obras más elegantes suelen tener más áreas en blanco, mientras que aquellas que expresan emociones intensas tienden a tener menos espacio en blanco.

En los muebles Ming, es común observar el uso de motivos decorativos formados por formas positivas y negativas, ya sean geométricas o complejas como motivos florales, figuras de insectos o personajes, resaltando el empleo de formas positivas y negativas en su diseño.

En este capítulo, derivamos las reglas estéticas de los muebles Ming a través de la influencia de la caligrafía china como estructura, comparándolas con principios estéticos occidentales básicos, como equilibrio, proporción y simetría. Algunas reglas presentes en los muebles Ming, como la gradación, la anchura, la concentración y las formas positivas y negativas, no son ajenas a las definiciones encontradas en el arte occidental, aunque no se consideren reglas básicas.

Sin embargo, existen reglas estéticas menos comunes en el arte occidental, en gran medida debido a que la estética occidental se basa en gran medida en las pautas arquitectónicas de la antigua Grecia. Este capítulo, fundamentado en el arte de la caligrafía, una forma de arte altamente abstracta, ha derivado leyes estéticas similares a las de la pintura. Por ejemplo, hemos abordado el concepto de concentración, que no se aplicaría necesariamente como criterio estético en el diseño arquitectónico o de muebles modernos. No obstante, la concentración es de gran importancia en el arte caligráfico

y, por lo tanto, cuando se plasma en los muebles, resulta claramente diferente del estilo de los muebles occidentales.

A partir de nuestra interpretación del sistema estético de los muebles Ming, podemos entender que difiere del sistema estético occidental debido a sus distintos orígenes, lo que se refleja en sus formas. Sin embargo, esta diferencia en la expresión estética es lo que distingue la estética única de los muebles tradicionales chinos de los muebles tradicionales occidentales. Al analizar investigaciones previas sobre la estética de las líneas de los muebles Ming y las teorías basadas en el arte de la caligrafía como sistema, hemos concluido que la característica estética general de los muebles Ming, centrada en la estética de las líneas, difiere de la estética occidental que se enfoca más en la combinación rítmica y la distribución entre líneas, característica de los bloques de la escultura griega en los muebles occidentales.

3.1.1.2 Artesanía y elementos decorativos

En este capítulo, se procederá a un análisis minucioso de los detalles de la artesanía y la decoración de los muebles Ming, dividiendo el estudio en tres secciones principales: artesanía, decoración y materiales.

Para lograr una comprensión más profunda y definida de las características estéticas del mobiliario Ming, hemos optado por compararlo con el prestigioso estilo barroco. El mobiliario barroco, un estilo artístico notable en Europa durante el siglo XVII, constituye un capítulo significativo en la historia del mobiliario global, tanto en términos de artesanía como de aspecto estético y forma.

En primer lugar, tras analizar las formas comunes de decoración en los muebles Ming, específicamente la talla y la incrustación, se resumirán estas técnicas tradicionales. Este resumen se enfocará en los estilos, características y motivos recurrentes. Posteriormente, se compararán estos métodos con las técnicas de talla y marquetería empleadas en los muebles barrocos europeos, explorando las similitudes y diferencias entre ambos estilos.

La comparación de los estilos decorativos y las características distintivas de los muebles será más exhaustiva. Además de la decoración ya mencionada, se examinará el uso de accesorios metálicos, una característica relevante en la decoración de los muebles Ming. Se analizarán los diferentes estilos decorativos, las funciones de estos accesorios y se discutirán las preferencias estéticas inherentes a la decoración de los muebles Ming en contraste con sus equivalentes en el estilo barroco.

Finalmente, es crucial realizar una generalización sobre los materiales empleados en el mobiliario, realizando una comparativa con los utilizados en la época barroca. Se examinarán detalladamente las características de los materiales seleccionados para los muebles Ming y se establecerán contrastes con los materiales empleados en los muebles europeos de aquel periodo.

3.1.1.2.1 Grabado

El estilo de los muebles Ming se caracteriza por su minimalismo, aunque su simplicidad se logra mediante la combinación armoniosa y unificada de forma, material y decoración. Estos muebles, lejos de carecer de decoración, exhiben un enfoque decorativo abundante, donde el tallado es una de las formas destacadas. A través del tallado, los muebles Ming revelan el estilo decorativo y la destreza exquisita de los artesanos de la época. Los intrincados patrones de tallado no solo no desvirtúan el estilo general de los muebles, sino que también agregan un realce visual gracias al uso equilibrado de estas técnicas.

N. Wang (2001) elogia los principios estéticos de los muebles Ming, considerándolos muy elegantes en sus fundamentos artísticos y de alto valor estético, especialmente resaltando la importancia de la decoración tallada. Describe el tallado de los muebles Ming como una manifestación de esta atmósfera artística refinada" (N. Wang, 2001, p.23).

El tallado de los muebles Ming no era simplemente una muestra de habilidades artesanales contemporáneas; los patrones y estilos de tallado también estaban influenciados por la cultura tradicional y el arte de la época. Según K.Yan (2015):

Los patrones y la talla determinan directamente el valor artístico de los muebles. Se pueden analizar desde dos perspectivas: la influencia de la talla tradicional china en piedra y ladrillo, los patrones de bronce y jade, así como la influencia de la talla arquitectónica y el arte popular del recorte de papel y la pintura de sombras; y la contribución de artesanos populares anónimos en la fabricación y el diseño, junto con la participación de intelectuales en el proceso creativo.(K.Yan, 2015,p.79)

Estas direcciones de investigación propuestas por K.Yan (2015) destacan que los patrones y motivos de tallado en los muebles Ming no solo representan habilidades artesanales, sino que también son un reflejo de la rica herencia cultural y tradicional. Además, resaltan que estos patrones no solo son parte integral de la composición de los muebles, sino también un medio esencial para expresar el talento y las ideas de los artesanos y diseñadores de la época.

Tipo	Forma	Característica	Ubicación del uso
Talla de líneas	línea	Las líneas utilizadas como motivo se combinan con otros grabados; algunas líneas se rellenan con color.	\
Escultura en relieve	Patron destacado	Sobresale de la superficie como motivo principal.	\
Tallado translúcido	Hueco más allá del patrón	Reduce el volumen visual.	Superficies de paneles para muebles, por ejemplo, revestimientos de camas, mamparas, etc.
Tallado redondo	Estatuas tridimensionales	Una combinación de relieve y translucidez	Los extremos de las vigas, por ejemplo, los extremos de las bisagras de las sillas, etc.

Tabla 1 Tipos de técnicas de grabado

La talla de los muebles Ming se llevaba a cabo con gran atención, "buscando exclusivamente la sofisticación y la correspondencia, prestando atención a la armonía general" (K. Yan, 2015, p.79). En relación con la talla, inicialmente se analiza según su técnica, la cual generalmente se clasifica en cuatro tipos basados en cómo se realizaba en los muebles Ming conservados (Tabla 1).

Conocida mayormente como talla de líneas, esta técnica implica el uso de un cuchillo para representar patrones lineales poco profundos directamente sobre la madera lisa y plana. "La talla de líneas se compone principalmente de trazos suaves, simples y claros, con patrones notables y efectos decorativos significativos" (Z. Zhang, 2013, p.16). Aunque la talla de líneas se utiliza con frecuencia, rara vez se emplea sola en la talla de muebles Ming, sino que suele combinarse con otras formas de talla. Se emplea con frecuencia como un sutil adorno que acompaña a otros métodos de talla, enriqueciendo así el aspecto visual del diseño con motivos florales, delicados diseños de pelo de animales y otros patrones llenos de color.

La talla en relieve es otro método común de talla, esto se debe a que está por encima de una superficie plana o panel y por lo tanto resalta los motivos tallados, especialmente los motivos florales más delicados.

El método de relieve es el más empleado para la decoración de los muebles de estilo Ming. Se aprovecha la irregularidad del patrón grabado y los cambios en altura como forma de expresión. Los gráficos o patrones grabados conservan cierta altura respecto a la superficie inferior. El relieve se

sirve de las ondulaciones cambiantes de la talla y el contraste entre lo visual y lo real para resaltar el volumen del patrón tallado, logrando así un efecto tridimensional.(Z.Zhang, 2013, p.14)

Además, en la decoración de los muebles Ming, el uso de un solo método de tallado no produce un efecto decorativo significativo. A menudo, se requiere emplear una variedad de métodos de talla para lograr un efecto visual enriquecido en los patrones. Este proceso de combinar varios métodos de tallado se conoce como "talla compuesta", siendo la combinación de la talla en relieve y el ahuecado la más común en los muebles Ming. "Los artesanos hacían un uso flexible e inteligente de la talla en relieve junto con el ahuecado, logrando así una decoración más vistosa en los muebles" (Z.Zhang, 2013, p.17).

Para obtener el mejor efecto decorativo, se emplea comúnmente una mezcla de métodos de talla para presentar los patrones de manera más efectiva. Existe una amplia gama de patrones de talla, desde simples patrones geométricos repetitivos hasta figuras y animales complejos, por lo que solo una combinación de técnicas de talla puede enriquecer el diseño y lograr un efecto visual más atractivo.

El diseño decorativo de los muebles Ming tiene una cierta filosofía cultural, ya que el diseño decorativo de los muebles combina las cosas bellas de la naturaleza con la buena voluntad de la humanidad, utilizando una rica imaginería y alegoría para ensartar motivos auspiciosos del corazón de la gente a través del diseño de los muebles Ming, con el fin de satisfacer el deseo de la gente de riqueza, salud, buena suerte, etc.(...)Muebles Ming El diseño decorativo de los muebles se ajusta al código de conducta chino de amabilidad y modestia. Por lo tanto, los muebles Ming no sólo pueden ser un símbolo de estatus económico y social, sino también un símbolo del cultivo cultural interior y del ámbito espiritual de su propietario. (W. Li, 2009, p.18)

En respuesta a la observación de W. Li (2009) sobre el diseño de la decoración de los muebles Ming, los motivos de las tallas no solo son decorativos, sino que también transmiten una moraleja, a menudo expresan buenos deseos o difunden el pensamiento tradicional chino. Respecto a los motivos tallados, aunque existe una amplia variedad en los muebles Ming, se pueden clasificar en nueve categorías principales basadas en la frecuencia de uso de los motivos como objeto de estudio (Tabla 2).

Tema	Característica del estilo	Efecto visual
Hierba rizada	La decoración de los bordes en translúcido o en relieve también puede utilizarse en una gran superficie.	Viva y rítmica
Loto	La combinación de los motivos de hierba rizada y loto dará un magnífico efecto cuando se utilice en grandes superficies.	Precioso
Nube	A menudo se utiliza en Ya'zhi de los muebles de mesa.	Se utiliza de forma simétrica de izquierda a derecha para conseguir un efecto visual equilibrado, o por sí solo como pieza central visual
Ling'zhi	Como tema para un redondel, puede utilizarse solo o en un área grande.	Para grandes superficies, el espacio puede llenarse uniformemente
Dragón	Un estilo que se inspira en motivos antiguos y que puede ser utilizado como un estilo antiguo.	Puede rellenar espacios cuadrados o convertirse en elementos tallados con ángulos rectos
Flores y pájaros	Patrones comunes en una variedad de estilos.	Variedad de estilos para una mayor flexibilidad y para combinarlos.
Animales	Los motivos del unicornio y el león son los más comunes.	Representación del simbolismo auspicioso
Personas	Historias históricas	Un símbolo de buena fortuna y educación
Motivos religiosos	Motivos budistas comunes	Representación del simbolismo auspicioso

Tabla 2 Grabado de patrones comunes

Respecto a la formación de los patrones de talla, K.Yan(2015) sostiene que “está intrínsecamente vinculada a la profunda cultura tradicional. Los patrones de talla de los muebles Ming resultan de un proceso continuo de superación de los límites de los patrones heredados por las sucesivas generaciones”(K.Yan, 2015, p.79-80). Dado que China tiene una larga historia y su civilización se ha mantenido a lo largo del tiempo, la cultura tradicional persiste. El arte, al heredar esta cultura, crea nuevas formas que luego se convierten en ideas y conceptos de la cultura china, estudiados por académicos posteriores o que sirven como origen del diseño.

En relación con la talla en sí misma, los muebles Ming otorgan gran importancia a dos aspectos clave: "la decoración está estrechamente relacionada con la estructura del mueble, y la función y la decoración están integradas; los patrones decorativos son simples y refinados, (...)persiguiendo la

simplicidad y no la excesiva complejidad, y llevando la estética del contexto a los patrones (...) " (K.Yan, 2015, p.79).

Al observar las numerosas tallas en los muebles Ming desde una perspectiva artística, podemos comprender que la talla cumple tres funciones principales. En primer lugar, la decoración tallada se coloca en ubicaciones destacadas del mueble, donde pequeñas zonas decorativas rompen la monotonía visual y agregan vitalidad al mueble. Este tipo de decoración es más común en sillas, generalmente ubicada en el respaldo de la silla, con una variedad de tallas, pero su principal objetivo es resaltar el efecto decorativo.



Figura 87 Mesa de estilo Barroco
(Fotografía realizado por la autora en Museo Sorolla)

En segundo lugar, está el uso de líneas fluidas cuyo propósito es mostrar dinamismo en los muebles estáticos, evitando la rigidez visual y produciendo una sensación de belleza fluida. En tercer lugar, se busca destacar la habilidad del artesano, especialmente en muebles lujosos e intrincados, donde la talla va más allá de ser un simple adorno, resaltando la destreza del artista o exhibiendo la riqueza y el poder del propietario.

Comparando los muebles del Barroco occidental, se observa que este estilo estaba muy enfocado en la escultura.

Los artesanos del periodo Luis XIV también utilizaron técnicas de decoración tridimensional de la madera, tallando ángeles, cabezas de animales y flores en las patas de las sillas, las tapas de los armarios y los respaldos para dar a los muebles una silueta más ornamentada y atractiva. Algunos muebles se decoraban incluso con relieves humanos o estatuas de bronce fundido, sustituyendo los componentes del mobiliario por estatuas. (Jia, 2014, p.33)

Los muebles barrocos suelen estar decorados en relieve. Estatuas de diferentes alturas y tamaños están decoradas en la superficie de los muebles para crear una sensación de narración. Las tallas de bestias, plantas, ángeles, figuras, etc. se colocan a menudo en las patas de las sillas, en la parte superior de los armarios o en la parte superior de los respaldos, creando un efecto visual espectacular.

A diferencia de los motivos decorativos de los muebles Ming, que suelen expresar "buena suerte", los motivos animales escogidos en el Barroco representan salud, riqueza y longevidad, tales como tortugas, elefantes, grullas, dragones y fénix. También se emplean motivos vegetales para simbolizar fecundidad familiar y bendecir a los recién casados con longevidad, como granadas, pinos, bambú, flores de acacia, entre otros.

Esta preferencia por los motivos proviene del hecho de que a los chinos les gusta utilizar motivos de buena suerte en los patrones de la ropa, los muebles y los artículos del hogar con la esperanza de que los buenos deseos se hagan realidad en el futuro, algo que "une el romance de la esperanza con el idealismo de la realidad, (...) devolviendo las cosas alejadas de la realidad a la realidad concreta a través del arte". (...), que devuelve a la realidad concreta algo alejado de la realidad a través de la forma del arte e inspira a la gente a vivir" (Fei, 2004, p.34).

Además, en cuanto al tema de la buena suerte en la decoración, Fei(2004) cree que los chinos lo favorecen por las siguientes razones:

El tema de la buena suerte tiene un aspecto divino en el concepto tradicional, (...) el contenido de la buena suerte se combina con formas bellas, da una afinidad natural entre la propia forma decorativa y las personas (...), es el elemento estético de la forma el que puede elevarse a una posición dominante y tener un significado positivo, y ésta es la razón fundamental por la que los motivos decorativos de la buena suerte pueden seguir circulando a pesar de la dilución del tema ideológico. (Fei, 2004, p.34).

En la decoración barroca, se presenta motivos vegetales y animales, como flores y pájaros. También hay criaturas imaginarias, por ejemplo, monstruos con cara de mujer y alas y garras de pájaro, criaturas con cuerpo de oveja y cola de serpiente, con cabeza de águila y cuerpo de león. Todos ellos muestran la imaginación europea de criaturas desconocidas y el deseo de explorar el mundo.

Los motivos bélicos también son comunes en la decoración barroca, representando trofeos de eventos militares o elementos simbólicos del ámbito militar. Se presentan estatuas de diosas de la victoria, coronas de laurel, cabezas de guerreros, antorchas, lanzas, etc., que simbolizan la victoria.

A diferencia de los muebles Ming, los barrocos están decorados con motivos muy complejos, combinando un gran número de figuras y estatuas de animales con espirales y curvas, y decorados con motivos o historias específicas. La decoración barroca ya no es una decoración plana, sino patrones de diseño tridimensionales y rítmicos. Al mismo tiempo, para mantener la unidad del mobiliario, los motivos decorativos se subordinan a los principios de simetría y equilibrio.

Fei(2004) sostiene que el estilo de la decoración barroca "refleja el espíritu occidental de exploración y conquista del mundo natural, el deseo de la sociedad occidental de conocer el mundo y el énfasis en la independencia individual, así como el predominio de la religión en la sociedad occidental, que ha dado lugar a un gran número de representaciones y representaciones de temas decorativos religiosos" (Fei, 2004,p.39).

El estilo decorativo de la dinastía Ming es más bien un reflejo de las preferencias de los chinos, siendo el significado auspicioso de los motivos la expectativa de una vida mejor .

Las creencias religiosas orientales son politeístas, similares al culto a los tótems, y son más bien una ideología negativa que aboga por no enfrentarse a las dificultades, por lo que los motivos decorativos también reflejan la reticencia de la gente a enfrentarse a los problemas y producen una mentalidad escapista. (Fei, 2004, p.39)

Aunque los estilos de muebles Ming y barroco difieren en la decoración, ambos comparten la incorporación de elementos naturales y de la vida cotidiana. Por ejemplo, a ambos estilos de muebles les gusta utilizar plantas como motivos; a los muebles Ming les gusta el bambú, las flores de ciruelo, los melocotones y las granadas. Los muebles barrocos gustan de utilizar rosas, laureles, hierbas rizadas, etc. Aunque los muebles Ming incluyen algunos motivos religiosos del taoísmo, tienden a implicar buena suerte en lugar de tener un propósito edificante.

En definitiva, la talla desempeñaba un papel fundamental en la decoración de los muebles Ming, y era una parte integral e importante del mobiliario Ming, que reflejaba la idea de diseño y el


concepto estético de integrar la decoración con la función. A diferencia de los muebles del periodo barroco, el uso de la decoración tallada en los muebles Ming es exquisito, sencillo y no persigue un sentido exagerado de la visión, y utiliza la zona adecuada en el lugar correcto del mueble para enriquecer el efecto visual del mismo, y no destruye el estilo general del mueble. En cuanto a la técnica, muestra la destreza del artesano, pero también la riqueza del usuario. Desde el punto de vista cultural, es un legado del arte tradicional chino, en el que los motivos tallados proceden de diversas obras de artesanía tradicional para encontrar patrones básicos y luego innovar, y estos nuevos patrones se convierten a su vez en objeto de estudio para posteriores estudiosos y diseñadores, lo que permite que el arte y la cultura tradicionales chinos continúen de generación en generación.

3.1.1.2.2 Incrustación

El arte de la incrustación se destacó como una técnica fundamental en la decoración de los muebles durante las dinastías Ming y Qing. Al igual que el tallado, la incrustación era un oficio altamente especializado y técnico que generaba un efecto visual armonioso en los muebles.

La aplicación del proceso de incrustación en los muebles de las dinastías Ming y Qing fue el comienzo de la incrustación en madera, y debido al armonioso efecto visual que se lograba, hubo un interés por los muebles de incrustación y una oportunidad para que la incrustación se desarrollara. (N. Wang, 2001, p.27)

Los materiales más comúnmente utilizados en la incrustación de los muebles Ming incluyen maderas de diferentes tipos, piedra (generalmente mármol), conchas de mejillón, oro y plata, jade, marfil y cuerno de rinoceronte. La combinación de estos materiales en variados patrones y formas de decoración lograba un aspecto muy ornamentado y generaba efectos visuales diversos en los muebles.

Material	Característica	Estilo
Piedra	Las incrustaciones de mármol son más comunes en las áreas más grandes de los muebles, como los paneles de la pantalla central, las mesas, las cubiertas de las sillas y los respaldos de las mismas. Hay otros tipos de incrustaciones de piedra, como la piedra de seda roja, la piedra de carbón fino, etc.	 <p>(http://www.nghmw.com/jingpin/saloon/2015/0327/2918.html)</p>




Material	Característica	Estilo
Cerámica	Los periodos Qing y Republicano fueron muy populares para la pintura de paneles de porcelana. La pintura de paneles de porcelana también fue muy popular durante este periodo. Muy pocos de los muebles Ming que se conservan actualmente tienen incrustaciones de cerámica.	 <p data-bbox="1002 869 1380 900">(Fotografía realizado por la autora)</p>
Mariscos	Las conchas son el material del caparazón de los caracoles y los mariscos, y su interior brilla con un resplandor de siete colores cuando se expone a la luz. Estas hermosas conchas se trabajan en formas como copos de flores, hojas, pájaros, pequeñas figuras u otros diseños auspiciosos, y luego se hacen en las mismas formas cóncavas en las que hay que engarzarlas, colgarlas o simplemente rasparlas y pegarlas con pegamento.	 <p data-bbox="949 1321 1433 1384">http://www.haisibot.com/news!show.action?id=9483cbda16344763b6dbdfbe0e1910f</p>
Una variedad de piedras preciosas	Los muebles de madera dura tienen incrustaciones de materiales preciosos como oro, plata, jade, joyas, marfil y pino coral.	 <p data-bbox="1002 1769 1380 1800">(Fotografía realizado por la autora)</p>

Tabla 3 Tipos de incrustaciones

Es cierto que existen numerosos tipos y patrones de incrustaciones utilizados en los muebles Ming, y aquellos mencionados en la Tabla 3 representan solamente algunos de los tipos comunes. Es importante destacar que, a pesar de la riqueza y diversidad de diseños y adornos presentes en los muebles Ming, estos no perdían su cohesión estilística general.

Los adornos en estos muebles podían variar desde ser muy ornamentados, resaltando la opulencia del usuario, hasta diseños más sobrios que reflejaban la estética de quien los poseía. Esta variedad de ornamentación no comprometía el estilo general del mueble, logrando mantener su integridad estética a pesar de la diversidad de adornos empleados.



Figura 39 Gabinete decorado con calcedonia, ágata e incrustaciones de esmalte
(<https://www.citegalleries.com/32/19>)

La técnica de marquetería, conocida por su uso durante el periodo barroco, revolucionó las convenciones tradicionales de las superficies de madera, otorgando a los muebles un efecto artístico lujoso y distinguido. La incrustación de minerales de diversos colores en la superficie de los muebles también se conoce como "mosaico florentino". Esta técnica implicaba incrustar minerales de colores en la superficie de los muebles para formar hermosos patrones. Además de minerales, se utilizaban materiales costosos como metales preciosos, mármol, joyas, marfil y caparazones de tortuga para crear estas incrustaciones.

En los muebles barrocos, era común encontrar variados y bellos diseños incrustados en los tableros de las mesas y las superficies de los armarios. Estos diseños no solo servían como decoración, sino

que también exhibían la refinada destreza del artesano. La combinación de tallas e incrustaciones aportaba un aspecto ornamental y sofisticado al mobiliario en su conjunto.

A diferencia de la decoración con incrustaciones de los muebles Ming, los muebles barrocos eran más complejos y ornamentados en su aplicación de la marquetería. Mientras que los muebles Ming empleaban áreas más pequeñas de marquetería como adorno, en los muebles barrocos era más común encontrar tableros de mesa enteros o puertas de armarios decorados con esta técnica.

3.1.1.2.3 Accesorios decorativos de metal



Figura 40 La decorativa
(<http://www.zd-pm.com/index.php/News/detail/id/507.html>)

El empleo de accesorios metálicos es una característica relevante en el mobiliario Ming, y se diferencia del trabajo de talla e incrustación previamente mencionado. Mientras que la incrustación se destina principalmente a propósitos decorativos, los accesorios metálicos no solo tienen una función ornamental, sino que también aportan resistencia y durabilidad al mueble en uso. Por lo tanto, la decoración en los muebles Ming puede dividirse en tres tipos: decorativa con función,

como los accesorios metálicos; puramente decorativa, como la incrustación; y funcional y decorativa, como las tallas.

Los herrajes metálicos son los accesorios decorativos más comunes con función práctica. Dado que el metal es más duradero que la madera, en los muebles Ming, es habitual encontrar herrajes metálicos utilizados en bisagras, tiradores y esquinas de armarios que requieren un uso frecuente o son susceptibles al desgaste. El empleo de accesorios metálicos en los muebles Ming no solo cumple una función práctica, sino que también se alinea con su estética, combinando lo práctico con lo artístico.

Ecke(1962), autor de "Chinese domestic furniture in Photographs and measured Drawings",elogió una vez:

Los accesorios de hardware en los muebles chinos son como decoraciones doradas en el rococó. La disposición de estos accesorios juega un papel importante en la estética de los muebles. A veces, la disposición parece seguir el conocimiento del Número áureo. (Ecke, 1962,p.157)

Los chinos empezaron a utilizar el cobre como decoración para sus muebles desde tiempos muy tempranos:

El cobre es el metal más antiguo utilizado por la humanidad. Su uso ha tenido un profundo impacto en el progreso de la civilización humana temprana. Ya en el Período de Primavera y Otoño de China y el Período de los Estados Combatientes, se usaban bisagras de cobre en gabinetes, esquinas de mesas, partes de chapa de patas y anillos de cobre.(S.Wang, 2013, p.283)

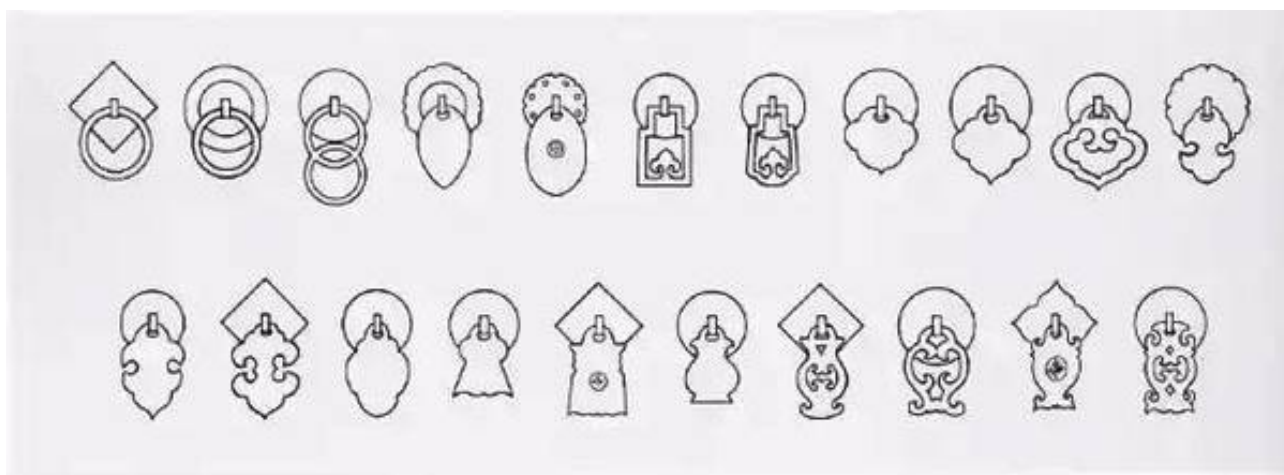


Figura 41 Las formas de los accesorios de metal

(Fotografía copiado de «Investigación sobre muebles de estilo Ming» p285)

Los artesanos se refieren a los accesorios de cobre de los muebles clásicos "cobre vivo". Cada pieza de cobre tiene una profunda raíz en la cultura clásica china. Según S. Wang (2013), estos adornos metálicos se incorporan en muebles, gabinetes, cajas y otros enseres, siendo duraderos y hermosos.

El uso de la decoración de metal se ha convertido en una característica importante del estilo de decoración de los muebles Ming (p.284).

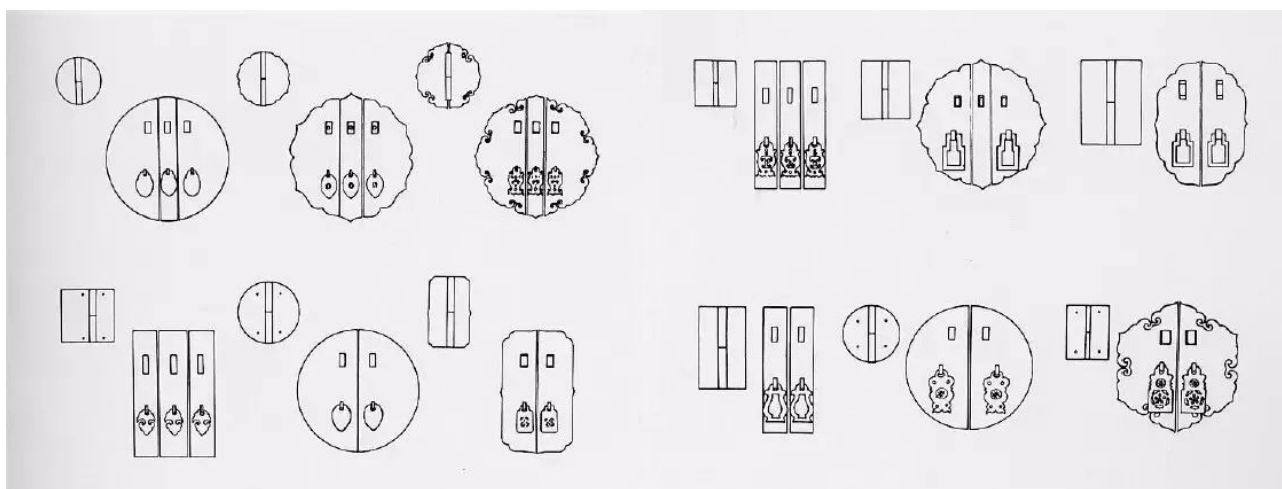


Figura 42 Las formas de los accesorios del armario
(Fotografía copiado de «Investigación sobre muebles de estilo Ming» p284)

Según S. Wang (2013), se puede evidenciar que la función decorativa de los accesorios metálicos en los muebles Ming se fundamenta en su utilidad práctica. Los herrajes de latón no solo actúan como soporte, sino que también refuerzan las juntas, estando diseñados y a menudo integrados en el estilo del propio mueble. Los motivos y formas de estos accesorios son creados especialmente para estos muebles, incluyendo desde diseños geométricos simples hasta motivos auspiciosos más complejos, concebidos meticulosamente en términos de proporciones generales, proporcionales y ubicación. Los accesorios de metal no solo prolongan la vida útil de los muebles, sino que también los complementan con una variedad de formas clásicas, incluso pudiendo ser objeto de estudio específico.

Hu (2008), al considerar la combinación de los adornos de cobre con los muebles de madera, afirma:

De los muebles que han sobrevivido, la mayoría son piezas ornamentales de latón, como los adornos de caja y tiradores, bisagras de gabinete, clavos y etiquetas colgantes. Los adornos de cobre se combinan con accesorios de cobre en áreas significativas de los gabinetes, creando un contraste de texturas y colores diversos. El brillo metálico del cobre realza la belleza de la madera con exquisita textura, como el palo de rosa, el palo de rosa y el ébano, aportando luminosidad y embelleciendo visualmente la madera. (Hu, 2008, p.145)



Figura 43 Revestimiento de oro y dorado de las superficies de los armarios
(Fotografía realizado por la autora en Museo Sorolla)

Los accesorios metálicos muestran una clara distinción entre los muebles Ming y los barrocos, ya que el periodo barroco privilegiaba el uso extensivo del dorado en sus muebles. Se puede observar un amplio uso de la decoración metálica en este estilo. "Durante la evolución del estilo barroco, las técnicas decorativas de dorado y revestimiento con oro alcanzaron su madurez. En el período de Luis XIV, se emplearon extensamente elementos dorados, llevando el proceso de dorado a su máxima expresión. Específicamente, la decoración en Versalles era altamente dorada, con relieve dorado en puertas, ventanas, techos y tejados" (Jia, 2014, p.34).

En contraste, los muebles Ming suelen incorporar herrajes metálicos como elementos de unión con el objetivo de prolongar la vida útil de los muebles. Estos accesorios de metal, además de su función práctica, contrastan en textura con la madera natural de los muebles. Por un lado, la dureza de los accesorios de metal contrasta con la suavidad de las maderas duras como el huang'hua'li y el palo de rosa; por otro lado, los accesorios dorados de latón contrastan con los tonos suaves de estas maderas, generando un contraste visual de textura y color. Sin embargo, este contraste no es abrupto

debido a la combinación adecuada, creando una sensación de belleza y armonía, buscada y apreciada en el diseño de los muebles Ming.

En resumen, en los muebles del Barroco, los herrajes y la decoración metálica desempeñaban un papel integral y dominante en el mobiliario. La prominencia excesiva del color y el uso del metal los hacían visualmente dominantes e impactantes. Por otro lado, los herrajes metálicos de los muebles Ming forman solo una parte del mobiliario, no ocupando el espacio principal en términos de tamaño y decoración. Para estar en sintonía con la madera del mueble, estos herrajes debían seguir un diseño y patrón que complementara la estética general del mueble.

3.1.1.2.3 Madera

Los muebles Ming poseen una estética material distintiva, centrada principalmente en los sentidos de la vista y el tacto. Esto se logra a través de la percepción de la textura, el brillo, el color, la forma y la temperatura de la superficie del material. Estas sensaciones proporcionan una apreciación intuitiva de las diversas características del material, generando una estética que se transforma a partir de estas sensaciones intuitivas.

Los artesanos de muebles Ming mostraban un profundo respeto por la madera, lo que implicaba maximizar la belleza original del material. Para lograr esto, los artesanos se esforzaban por trabajar con las características únicas de la veta de la madera durante el proceso de fabricación de los muebles. Trataban la madera como un organismo vivo, estudiando cuidadosamente su belleza natural y comprendiendo las particularidades y la belleza de la veta, de manera similar a cómo se entendería a personas con diferentes personalidades y temperamentos. (W.Li, 2009, p.14)

La elección de la madera para los muebles Ming requería una delicadeza especial. Los carpinteros debían estar familiarizados con las propiedades de la madera y poseer la habilidad para resaltar la veta de manera excepcional. En general, los muebles Ming rara vez se lacaban para resaltar la belleza natural de la veta de la madera. Se preferían las maderas duras, con colores suaves y patrones elegantes (Tabla 4). Sin embargo, la sobreexplotación de estas maderas duras en periodos posteriores complicó la búsqueda de maderas de alta calidad, lo que llevó a la utilización de otras variedades de madera en los muebles Ming (Tabla 5).

Categoría	Principal origen	Característica	Foto
Zi'tan (palisandro)	Se produce principalmente en la India, pero también en Yunnan, Guangdong y Guangxi en China.	El Zi'tan es la más dura y pesada de las distintas maderas duras, y además de ser en su mayoría de color negro púrpura, algunas son tan negras como la laca y la veta es casi invisible.	 (http://www.hotonflooring.com.tw/left2/island04.html)
Huang'hua'li	Hainan, Guangdong, Fujian, China y Vietnam	El color oscila entre el amarillo claro y el rojo púrpura, con madera maciza, bonitos dibujos y una fragancia.	 (https://zh.twgreatdaily.com/GAnxRm8BMH2_cNUg9YQr.html)
Mesua ferrea	Originaria de la India oriental, se encuentra en Guangdong y Guangxi, China	Es la más alta de varias especies de madera dura y, debido a su gran material, se fabrican con ella muchos muebles voluminosos. Esta madera a veces tiene un patrón.	 (https://www.muxiangge.com/yanglao/12000.html)
Bixa orellana	Principalmente en la India, pero también en Guangdong, Yunnan y las Islas de los Mares del Sur, China.	La Bixa Orellana es una madera dura de alta calidad con docenas de especies y nombres. La Bixa Orellana antigua se aproxima al Zi'tan, pero tiene un brillo más oscuro, un color más claro, una textura menos densa y una fragancia.	 (http://www.wsxinglong.com/wz/hhj-2.asp)

Tabla 4 Madera dura





Categoría	Principal origen	Característica	Foto
Olmo	Producido en Zhejiang, China y otros lugares	La madera es firme, tiene un hermoso color y brillo y es extremadamente versátil; es más firme que la madera media pero no puede considerarse una madera dura	 (https://www.pchouse.com.cn/baike/chanpin/2932/)
Elm	Zonas llanas de China	Grano recto, patrón grande, estructura ligeramente más gruesa, textura más suave, clasificada como madera blanda, fácil de trabajar y tallar.	 (http://www.jieluwood.com/h-nd-245.html)
Bai (Cupressaceae)	Se distribuye en la cuenca del río Yangtze y en el sur de China	De color amarillo anaranjado, con una textura fina y homogénea, textura fina, relativamente resistente al agua, muchas cicatrices, fragante, resistente a la putrefacción, adecuada para tallar paneles	 (https://wukong.toutiao.com/question/6702404993548288260/)
Nan (Phoebe zhennan)	Principalmente en Sichuan, Yunnan y Guizhou, China	Con su color claro y uniforme, su baja expansión y contracción, su fácil procesamiento y su resistencia a la descomposición, el Nan es una de las mejores maderas blandas.	 (https://www.iputizi.com/a/20200906/30547.html)

Tabla 5 Madera semidura

La veta de la madera, tanto longitudinal como cordal, emerge como un patrón natural sin ningún tratamiento artificial. Algunos patrones se asemejan a nubes fluyendo en el cielo o a montañas; es este patrón indefinido el que confiere a la madera una belleza dinámica y natural.

En cuanto al olor, algunos árboles contienen una resina perfumada que, cuando se convierten en muebles y se colocan en interiores, emanan lentamente su fragancia. En condiciones de baja presión atmosférica, esta fragancia es ligera y agradable, creando un ambiente acogedor en la habitación. La madera natural no solo posee su propio aroma al ser trabajada inicialmente, sino que a lo largo de los siglos desarrolla un aroma ligeramente relajante.

Además, después de muchos años de uso, la madera adquirirá el brillo de un sobre(Bao'jiang), "Bao'jiang" significa que con el tiempo, a través de la oxidación del aire y el tacto de la mano, la superficie, las esquinas y otras partes del mueble adquieren un aspecto natural, grueso y redondeado que no se puede reproducir artificialmente. Por ejemplo, la mesa larga de Huang'hua'li, los tableros de la mesa son lisos y no rugoso cuando se utiliza. Esta envoltura de madera ámbar, translúcida y cálida al tacto, se desarrolla en las cuatro esquinas de la mesa.

A través de análisis y generalización, se puede concluir que los muebles Ming están decorados con técnicas chinas tradicionales, como la talla y la taracea. Los motivos decorativos suelen tener un buen significado, y el estilo decorativo general no siempre es complejo o excesivamente decorativo, sino que tiene un efecto visual equilibrado con el cuerpo principal del mueble mediante una decoración apropiada.

La función también se refleja en la decoración de los muebles Ming, como en el caso de los accesorios metálicos, que además de ser decorativos, cumplen un propósito funcional. Bisagras, tiradores de armarios y otros accesorios metálicos prolongan la vida útil de los muebles y enriquecen su aspecto estético.

En relación con los materiales, la estética de los muebles Ming se basa en la exposición del color y las vetas naturales de la madera. La elección de la madera se hacía según la identidad y personalidad del usuario, cada tipo de madera con una definición específica. El comercio próspero en la dinastía Ming trajo una amplia gama de maderas duras de alta calidad a China, proporcionando a los artesanos una mayor variedad de opciones. Esto permitió que los muebles exhibieran diversas texturas y tonalidades.

Los muebles Ming exhiben motivos decorativos complejos sin buscar exageraciones en su expresión. Aunque sencillos en su estructura, se distinguen por una decoración elaborada que procura mantener coherencia con el estilo general. En cuanto al color, se evita el uso de múltiples colores o tonalidades fuertes.

En contraste, los muebles barrocos, predominantemente fabricados en nogal, roble o pino, incorporan incrustaciones de metal y mármol como elementos decorativos (Xu, 2005, p36). Debido a su origen geográfico, los muebles europeos se confeccionaban principalmente con nogal y roble, teñidos y pintados para lograr un cálido tono marrón oscuro. Luego, se decoraban con intrincadas tallas e incrustaciones que conferían un aspecto general magnífico y elegante.

El nogal, tiene una textura dura, buen color y también es adecuado para la talla delicada. Por ello, el nogal era el material preferido para los muebles europeos. A fines del siglo XVII, cuando el transporte marítimo europeo estaba más desarrollado, la familia real comenzó a importar madera del sudeste asiático. Los muebles reales franceses comenzaron a utilizar ébano negro importado, que era más duro que el nogal y podía ser tallado con diseños más delicados y era menos propenso a torcerse y deformarse. El marfil y el metal también pueden incrustarse en la superficie del ébano para acentuar el lujo del mueble.

Comparando ambos estilos, el énfasis en la madera dura como material principal es común. Sin embargo, los muebles Ming resaltan más la madera en sí misma, donde su dibujo y color se consideran la propia decoración del mueble. En contraste, los muebles barrocos emplean una amplia gama de materiales como metal, marfil y conchas para cubrir la superficie de la madera, además de hierro, cuero y tela.

Esta diferencia en la elección del material se debe a dos enfoques estéticos distintos. Los muebles Ming buscan una belleza simple y natural, destacando principalmente la belleza intrínseca de la madera, mientras que los muebles barrocos privilegian un estilo ornamentado y teatral donde la decoración juega un papel fundamental, utilizando la madera más por su capacidad de tallado que por su apariencia natural.

3.1.1.3 Estructura y especial sensación de espacio

En el capítulo anterior, extraímos algunas leyes estéticas de los muebles Ming al analizar el arte de la caligrafía. Comparamos estas leyes con las de la estética occidental, encontrando similitudes conceptuales, aunque con notables diferencias. En este capítulo, nos adentraremos en la estructura espacial del mobiliario.

Los muebles Ming se caracterizan por sus formas sencillas. A menudo se les compara con los muebles escandinavos modernos o el minimalismo más extremo. Aunque algunos estudiosos los consideran un estilo minimalista chino, en realidad no se trata de muebles minimalistas sin decoración. La mayoría de los muebles Ming exhiben decoraciones, a veces intrincadas, lo que

plantea la pregunta: ¿por qué se les atribuye la característica de sencillez? Creo que esto está relacionado con la estructura inherente de estos muebles.

Q. Zhang (2015) argumenta que:

En esta experiencia estética, el sistema de clasificación de los enteros y las localidades desde diferentes perspectivas (por ejemplo, rectas y curvas, virtuales y reales (...)) es el elemento central que constituye su compleja y ordenada forma estética: cada área local es un individuo con características morfológicas. Cada individuo local, según diferentes sistemas de combinación, puede formar un sistema completo con grandes individuos, y este sistema es extremadamente flexible. (Q. Zhang, 2015, p.12)

Según Q. Zhang (2015), existe un sistema estructural en los muebles Ming, que es un todo compuesto de partes complejas de forma, y tal composición no es una combinación aleatoria, sino que se ajusta a la ley estética del orden, haciendo que el sistema sea complejo pero ordenado, y presentando finalmente una sensación de unidad en el efecto visual, y esta sensación de unidad hace que la gente se sienta sencilla y tranquila.

Para respaldar este punto, podemos analizar un armario de pie de los muebles Ming. Al observar la relación entre el conjunto y las partes, analizar la correlación entre las partes y los ejes, y finalmente, resumir las características del esqueleto estructural, podemos comprender mejor esta idea.

En la Figura 45 se puede apreciar que el mueble en su conjunto tiene una forma relativamente simple, de la cual se compone de varias partes. La relación entre el conjunto y las partes del mueble es compleja, pero los muebles Ming se caracterizan por el hecho de que la disposición de las partes no es aleatoria, sino que sigue un determinado patrón.

En resumen, cada parte del mueble es un individuo (parte) y tiene sus propias características morfológicas, cada individuo (parcial) puede formar un todo unificado según diferentes combinaciones, y la disposición de los individuos forma un sistema completo, y este sistema es muy flexible y versátil.



Figura 44 Gabinete de estilo Ming

(https://m.redocn.com/yishuwenhua_5910774.html)

La morfología de la estructura, además de las formas locales y globales que podemos observar directamente, incluye la estructura morfológica del eje, que es el esqueleto estructural extremadamente importante que forma la morfología, y crea una correspondencia directa entre los individuos y entre los individuos y el conjunto. A través del estudio de la flexibilidad individual en la combinación de eje y forma, podemos identificar la correspondencia única entre las partes (...). (Q.Zhang, 2015,p.12)

Además de la conexión evidente entre la parte y el todo, se hace evidente la presencia de una estructura morfológica del eje simétrico en los muebles. Este eje es un esqueleto estructural crucial que no solo da forma a la morfología, sino que también establece una correspondencia directa entre las diferentes partes, así como entre estas y el conjunto. En consecuencia, se puede inferir que, en el caso de las estructuras complejas de los muebles Ming, se busca la belleza de la simetría ordenada.

Inicialmente, hemos aprendido que el mueble en su conjunto está compuesto por varias partes individuales independientes. Para lograr la coherencia en el conjunto, se requiere la existencia de un sistema que organice de manera ordenada la combinación de estas partes. Para que el sistema global tenga unidad, este suele disponer la combinación en una disposición simétrica y ordenada. Esta disposición simétrica y ordenada es la que contribuye a que los muebles Ming ofrezcan un efecto visual sereno y calmado.

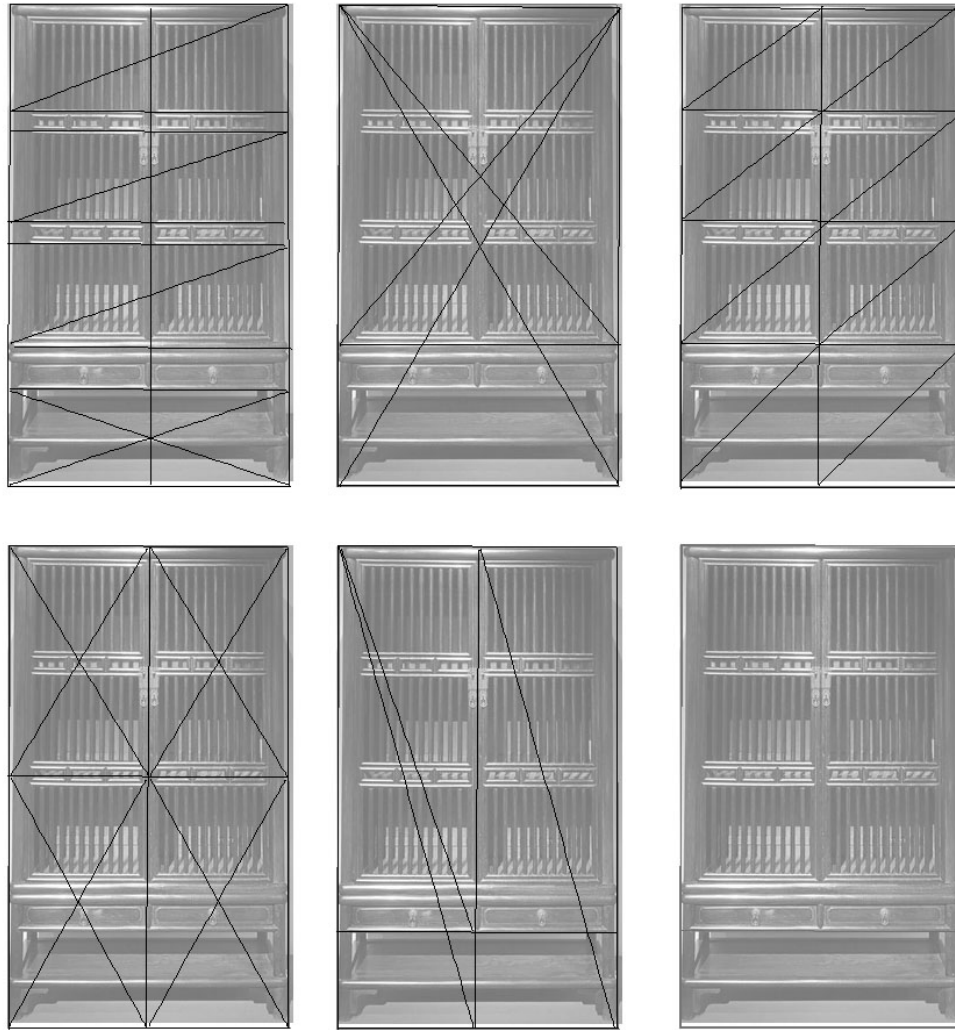


Figura 45 Presentación individual e integral
(Copiado por Q.Zhang, 2015, p12)

3.1.1.3 Simplificación y equilibrio de las estructuras

Los muebles Ming son reconocidos por su simplicidad de formas. Como se mencionó en la sección anterior, los componentes estructurales de estos muebles tienen un papel decorativo. En su diseño, los muebles Ming evitan las estructuras complejas y persiguen una estética equilibrada. En su estructura general, se observa una simplificación del mobiliario Ming, no como una sustracción de la estructura del mueble, reduciendo al mínimo sus componentes, sino más bien como una estructura aditiva. Esta estructura aditiva requiere un número racionalizado de piezas que, además de otorgar a cada parte una función específica, intenta fusionar de manera cohesiva estas y otras partes redundantes, unificando función y estética.

Tomemos como ejemplo la cama Luo'han (Figura 46), una cama pequeña conocida también como cama solitaria debido a su tamaño, suficiente para acomodar a una sola persona. Estilísticamente, la estructura general de esta cama es muy sencilla, constituida por un rectángulo liso. Si observamos el contorno de la cama en su totalidad, se aprecia claramente que sus cuatro lados presentan formas

geométricas simples. Al observarla en detalle, las diversas partes más pequeñas de la cama también tienen formas rectangulares y se simplifican en una variedad de formas. La parte que conecta la sección superior e inferior de la cama utiliza una forma de faja para dividir visualmente el espacio, lo que genera un efecto de transición visual. Este punto específico es el único lugar en el que la cama está decorada, evitando que la forma general sea demasiado monótona o aburrida.



Figura 46 Cama Luo'han
(<https://sns.91ddcc.com/t/49107>)

El ejemplo de la cama Luo'han ilustra la extrema simplificación de la estructura en los muebles Ming. Sin estructuras o decoraciones adicionales, logra un efecto visual estable y tranquilo. Sin embargo, cabe preguntarse retóricamente si una estructura tan simple puede realmente producir tal efecto visual. Si no es así, ¿cómo se logra este efecto en los muebles Ming simplificados? La estructura de estos muebles, derivada de la forma externa, parece equilibrada visualmente y este equilibrio es resultado de dos aspectos fundamentales: la armonía estructural y la armonía visual.

Los muebles de estilo Ming se ensamblan mediante juntas de mortaja y espiga, empleadas en la arquitectura tradicional china. Estas juntas son prácticas, resistentes y estructuralmente sólidas. Es probable que existan numerosos tipos de estructuras de mortaja y espiga utilizadas en los muebles Ming, y es gracias a la construcción delicada y robusta de estas juntas que se evita el uso de piezas redundantes.

Por ejemplo (Figura 47), observando la "arquitectura tradicional china, un estilo que consta de tres partes: pedestal, cuerpo de techo y techo, similar a la estructura de la clase de sillas Ming. Usualmente, la estructura de la silla se divide en patas inferiores, una faja central y la superficie del asiento, además de la parte superior, la cabeza de enganche, imitando la estructura básica de un edificio" (N.Zhang, 2007, párr. 5). El marco general de los muebles Ming adopta, por tanto, una estructura estable y simétrica, similar a la arquitectura tradicional china, otorgando solidez a la estructura y generando una impresión visual de estabilidad y equilibrio.



Figura 47 Estructuras arquitectónicas en muebles
(<https://kknews.cc/zh-hk/home/klyamvq.html>)

A pesar de que la estructura de los muebles Ming tiene sus raíces en las estructuras arquitectónicas, logra un efecto visual equilibrado sin ser pesado. En los periodos Song y Yuan previos a la Dinastía Ming, los muebles, mayormente cuadrados, presentaban una marcada sensación de volumen. Durante la Dinastía Ming, esta forma evolucionó, refinando y reduciendo la estructura cuadrada sin comprometer la estabilidad de los muebles. Los muebles Ming conservaron una estructura de caja estable y equilibrada, y buscaron tratar las estructuras de manera visualmente armoniosa.

Q.Zhang (2015) sugiere que el equilibrio visual se basa en el principio de la estructura reguladora inversa del cuerpo humano:

La estructura reguladora inversa del cuerpo humano busca alcanzar el equilibrio que sea compatible con el espíritu estético del ser humano. Detrás del equilibrio, existe un campo de fuerza

compuesto por un campo de fuerza estructural geométrico y un campo de fuerza sensorial. El equilibrio del campo de fuerza estructural proviene de la estructura anatómica, que logra una compensación y equilibrio en la dirección y el ‘volumen’ de la fuerza. Por otro lado, los elementos del campo de fuerza sensorial residen en las leyes del equilibrio, basadas en la prioridad de la percepción corporal equilibrada, representando la encarnación equilibrada del organismo.(Q.Zhang, 2015, p.13).

Para Q.Zhang (2015), seguir los principios de la mecánica puede brindar una sensación visual de equilibrio y estabilidad en la estructura espacial global. Una forma estructural equilibrada, ya sea simétrica o asimétrica, se considera estéticamente equilibrada y estable cuando se percibe en un estado relativamente estático y firme, ofreciendo una sensación de equilibrio visual.

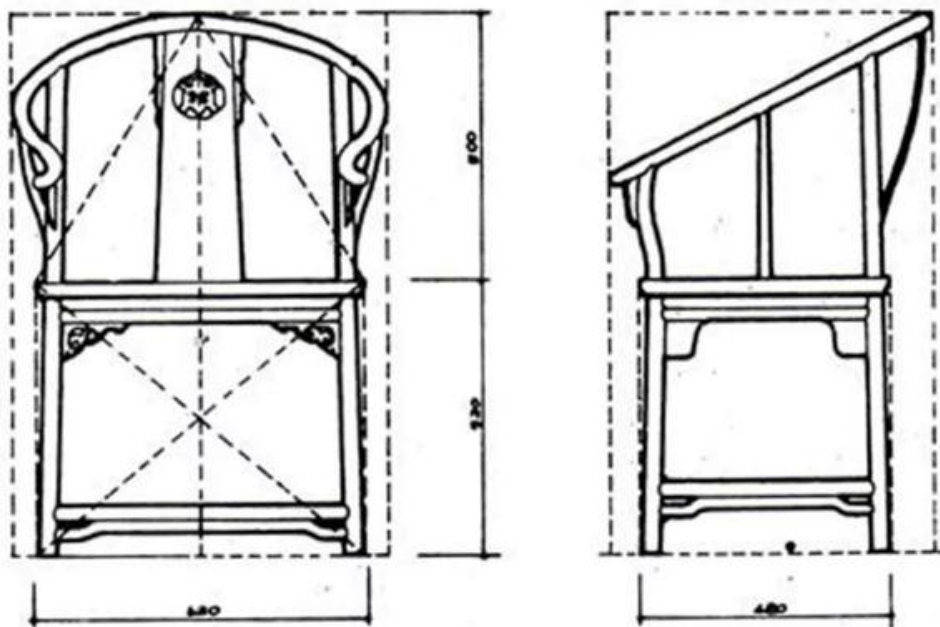


Figura 48 El equilibrio visual de la silla circular
(<https://zi.media/@yidianzixun/post/LPFHhi>)

La silla circular, una de las formas más icónicas de los muebles Ming, permite explorar a fondo la belleza del equilibrio visual en este estilo. Al analizar sus reposabrazos, se observa que su forma general es un semicírculo con un sutil giro hacia afuera en sus extremos, buscando lograr un equilibrio visual preciso. Según la teoría gráfica, un círculo no cerrado genera cierta tensión, pero si el área no cerrada se curva hacia afuera, se contrarresta esa tensión interna. Al añadir una fuerza compensatoria que se expande hacia fuera, contrarrestando la tensión original hacia adentro, se logra un estado visual equilibrado y atractivo.

La sensación de equilibrio en las estructuras geométricas, en realidad proviene de la compensación y el equilibrio de fuerzas en direcciones opuestas. Además del concepto físico de equilibrio, el

equilibrio visual proviene de la percepción del cuerpo humano. Para el efecto visual de equilibrio que se produce estructuralmente en los muebles Ming, Q.Zhang(2015) argumenta que:

Se debe a que tiene un sistema visual equilibrado, el ojo humano observa una forma precisamente porque hay muchos niveles diferentes de estimulación inversa y equilibrio que conforman el equilibrio de un gran sistema motor. A diferencia de la morfología, esto se refleja en la forma específica en que se organiza para crear la organización de múltiples campos de estímulos logrando así el efecto inverso al punto de equilibrio. "Está lleno de una compensación temporal de opuestos, pero transmite la sensación de poder almacenado de esta capacidad de estar en un estado de pleno funcionamiento y equilibrio energético en todo momento"(Q.Zhang, 2015, p.13).

Además, al analizar el sentido del equilibrio, podemos aprender que el equilibrio visual también provoca cambios en la estructura visual.

La fuerza se divide en dos polos, que nos proporcionan un sistema de clasificación básico basado en la experiencia humano-ordenador. Como la materia, la vida y el espíritu en los muebles Ming participan en la construcción de la forma de manera no equilibrada en términos de energía y fuerza, el significado se transmite a través de una organización equilibrada. Al mismo tiempo, al cambiar la perspectiva de observación, cada parte de la forma es capaz de reconocer dinámicamente esta relación estructural que existe en conexión con otras partes, lo que puede denominarse una estructura organizativa ordenada. Así, el orden es estructural, no físico. (Q.Zhang, 2015, p.13)

Según Q.Zhang (2015), los muebles Ming presentan un sistema complejo y ordenado, donde cada parte interactúa dinámicamente con las demás para crear un equilibrio visual que cambia con la perspectiva. Este orden estructural, que se manifiesta en la relación dinámica entre las partes, establece que los muebles Ming son complejos y ordenados.

3.1.1.4 Ritmo y continuidad de la estructura

El concepto de ritmo en la música se refiere a un patrón regular formado por una serie de tonos de duración y estrés variables. En diseño, se refiere al efecto producido por el ciclo o la repetición de líneas, colores, imágenes, etc.(McCreight, 2015,p.106)

La naturaleza rítmica de la estructura de los muebles Ming difiere de la naturaleza rítmica de las leyes estéticas occidentales. En primer lugar, según la definición de ritmo de McCreight (2015), entendemos que implica el uso repetido de un mismo elemento, y su frecuencia de uso no es

aleatoria sino regular, formando así un ritmo, como en la música. El carácter rítmico de los muebles Ming proviene de su estructura inversa. En palabras de Zhang (2015), "El reverso es el agarre interno del hombre, que se manifiesta con un carácter direccional, siendo el ajuste apropiado para nuestro punto de estímulo. Este ajuste se refleja a menudo en el reverso, ya que el estímulo tiene una tensión y, al mismo tiempo, el hombre está umbralizado" (p. 13).

Según la perspectiva de Zhang (2015), la estructura inversa de los muebles Ming se refleja principalmente en la simplificación de la estructura basada en elementos complejos y opuestos, en la búsqueda constante del equilibrio dentro del sistema estructural. Analizados desde la perspectiva de los elementos de diseño, los elementos contenidos en la estructura inversa son, en gran medida, elementos morfológicos de puntos, líneas, superficies y cuerpos. Para que estos elementos alcancen una compensación opuesta de fuerzas mutuas y, finalmente, se logre un estado de equilibrio, la estructura necesita utilizar el sistema de lo real y lo imaginario, el sistema del plano y la profundidad, el sistema de símbolos abstractos y figurativos, y la búsqueda dinámica e ininterrumpida del punto de equilibrio, generando así un ritmo dinámico.

Por el carácter rítmico de la estructura del mobiliario, también se ha argumentado que "El marco general de los muebles de estilo Ming suele ser una estructura cuadrada o rectangular. Esta forma es más probable que sea monótona, por lo que presta más atención al ritmo y a la cadencia al diseñarlos"(N.Zhang, 2007, párr. 7).

En el libro "Design Language", la visión de McCreight(2015) sobre la continuidad y el cambio gradual es la siguiente:

Al igual que "cerrado", buscamos inconscientemente la maximización y la uniformidad del diseño general extendiendo la línea o ampliando la forma. Esto tiene que ver con la "gestalt" de la visión, es decir, los humanos tienden a percibir un todo más grande y más armonioso. A través de la predicción, presentamos las ideas más satisfechas o instantáneas en la pantalla. La satisfacción trae alegría, y el pronóstico nos permite prepararnos con anticipación y disfrutar el resultado final. (McCreight ,2015,p.32)

El efecto buscado con la mayoría de las obras de arte visual estáticas es crear una experiencia visual dinámica para el espectador, que se acerque a la imagen y luego la penetre y profundice. Esta experiencia visual puede ser tan rápida o lenta como interesante o aburrida, sencilla o compleja. Las técnicas que otorgan movimiento a una imagen son el ritmo, el tono, la proporción y el espaciado. Nos referimos a este efecto obtenido con cualquier técnica como graduación.(McCreight, 2015,P.100)

El continuo puede dar una sensación de fluidez, mientras que el cambio gradual puede otorgar una sorpresa novedosa y única en el cambio continuo; ambas reglas estéticas son comunes tanto en el arte occidental como en el oriental. Los muebles Ming se centran en el uso de líneas; la estructura de estos muebles se compone básicamente de líneas. La continuidad de las líneas y los cambios graduales en la forma buscan mostrar una apariencia suave y elegante. Por ejemplo, en la estructura de los muebles Ming se puede observar la clara inclinación hacia afuera de las piernas y los pies, especialmente las cuatro patas que aterrizan verticalmente, cambiando dinámicamente desde la parte inferior, con una contracción, hacia la parte superior, con una expansión. Las patas y los pies de los muebles Ming adoptan formas redondeadas por fuera y cuadradas por dentro, pero la mayoría de ellos siguen esta técnica, volviéndose gradualmente más finos de abajo hacia arriba, con líneas suavemente inclinadas hacia dentro, dando una sensación de belleza estable y espaciosa.



Figura 49 Musicalidad estructural en las sillas lámpara colgantes
(<http://sydsgn.com/display/2019-02-17/991.html>)

Tomemos como ejemplo la Silla Lámpara Colgante (Figura 49), un tipo de silla que destaca por su cambio de ritmo en los muebles Ming, denominada así por su forma similar a un Da nao (una especie de embarcación) y el estante de la lámpara de aceite colgante. En primer lugar, el respaldo de la Silla Lámpara Colgante está delicadamente curvado, lo que otorga al mueble una apariencia

visualmente ligera, al mismo tiempo que le confiere un estilo minimalista y compacto. Las patas de la silla son predominantemente redondeadas, y en general, el armazón es sencillo, mostrando una tendencia a estilizarse gradualmente de abajo hacia arriba, proporcionando a las personas una sensación de ritmo relajado.

Además, componentes como los da nao, los respaldos, los apoyabrazos, los postes horizontales y los ka zi hua son pequeños ritmos en la estructura de los muebles. Estas construcciones de conexión y los accesorios decorativos forman una variación ondulante y ordenada mediante el uso de disposiciones básicas, combinaciones, superposiciones y repeticiones, enriqueciendo el conjunto de los muebles Ming. A través del uso racional de las piezas pequeñas, en la parte detallada del trabajo sobre el tema principal (la estructura principal), se añaden pequeños cambios rítmicos, transformando lo que originalmente sería una silla común en un mueble rico en capas.

La continuidad en la construcción de muebles no solo implica la variación de las líneas, sino también la variación rítmica continua producida por la proyección de la perspectiva tridimensional en el plano.

Como se mencionó anteriormente, la perspectiva tridimensional otorga una gran riqueza a la forma. Una forma no solo se limita a la elevación de una proyección plana en distintos planos, sino que es la combinación de estas dos estructuras lo que se necesita para completar la composición morfológica holística. Sin embargo, al observar de cerca las sillas, taburetes y mesas de los muebles Ming, y la mayoría de los muebles de la categoría de camas, se tiene la impresión de que, aunque tienen forma de cubo, la sensación tridimensional no es muy fuerte. La oposición inversa entre los rasgos tridimensionales y bidimensionales es notable. El elemento que provoca este fenómeno es la translucidez: "los muebles Ming tienen una estructura lineal transparente como característica morfológica importante, lo que reduce la solidez de la forma y crea una sensación de indistinción. (Q.Zhang, 2015,p.13)

La naturaleza superpuesta de la estructura crea una confrontación polar en la conciencia humana entre lo intacto y lo incompleto, movilizándolo así la conciencia subjetiva humana y aumentando el sentido de transformación de la forma. En este sentido, la transformación es una conciencia continua y secuencial. Para mantener un estado de equilibrio, la conciencia cambia rítmica y continuamente como una pieza musical para no causar confusión visual. Sin embargo, el énfasis final está en la forma predominantemente tridimensional a través de la combinación de formas tridimensionales como la superficie de asiento, el respaldo y las estructuras de las piernas y los pies.

Una de las razones por las que los muebles de estilo Ming se han convertido en un clásico del mobiliario chino es la racionalidad de su estructura. Un mueble contiene muchos componentes con

diferentes formas y funciones, al igual que la notación musical con diferentes tonos. Estas notaciones musicales siguen un sistema estructural y luego cambian según ciertos ritmos, como los cambios repetitivos y los cambios graduales. La belleza rítmica del mueble se ve reforzada por los cambios ondulantes de las "notas", mientras que la repetición continua y la repetición escalonada enfatizan los ecos mutuos y refuerzan el efecto unificado.

Hemos hablado anteriormente de la estructura de los muebles, por lo que es difícil no fijarse en la sensación de espacio que crean. La estructura y la perspectiva son factores importantes en la formación de la sensación de espacio en los muebles. Diferentes perspectivas provocan diferentes cambios en la percepción, y las formas estructurales cambian, creando una sensación de espacio en la mente humana.

La perspectiva es uno de los atributos de las cosas que intervienen en la transmisión y construcción de imágenes desde todos los niveles. Las formas generalmente se estudian y se expresan de frente, como los planos, los alzados frontales, los alzados laterales, los alzados de sección, etc. El método para estudiar la perspectiva es relativamente complejo de manejar, y muchas personas lo evitan, pasando por alto esta fase en el proceso de diseño y seleccionando únicamente una vista en perspectiva con el mejor ángulo en el diseño final. Además de la dificultad de considerar la perspectiva en el diseño, el ángulo de perspectiva que puede presentar una forma varía mucho, y algunas perspectivas son incluso distorsionadas y formalmente poco atractivas, pero muchos diseñadores suelen pasar por alto este aspecto debido a su complejidad.

Cuando uno se detiene ante los muebles Ming y no quiere marcharse, es sin duda por el espacio, por el efecto visual que componen sus líneas, que le deja a uno asombrado, una apreciación de la terminación suave de descodificar y entrar en su mundo. En este proceso, la experiencia de la emoción y la vida aparece de repente, no es simplemente una percepción de la tecnología, sino un sentimiento muy caótico. (K.Yan, 2015, p.16)

Según K.Yan(2015), los muebles Ming poseen un maravilloso efecto espacial, capaz de ser apreciado desde diferentes perspectivas para crear una forma visual perfecta. Estos muebles se distinguen por sus elementos de construcción lineal, presentes en mesas y sillas, entre otros, lo que otorga a los muebles Ming una compleja y rica sensación de espacio debido a la linealidad y variabilidad extrema en la perspectiva de sus formas. Al contemplarlos desde cada ángulo y observación, se comprende que la apariencia actual es solo una de las muchas facetas posibles de la perfección de los muebles Ming, ya que estos objetos van más allá de una sola representación. Por esta razón, al estar frente a un mueble Ming, uno se siente tentado a moverse y observarlo desde múltiples ángulos.

En este caso, considero que la ley del equilibrio juega un papel crucial en la dimensión estética de la estructura de los muebles Ming. La belleza invita al movimiento alrededor del objeto, y el sistema de equilibrio lo regula, lo que provoca nuevos movimientos y genera un nuevo equilibrio. Al admirar un mueble Ming, sus características extremadamente fuertes en términos de perspectiva atraen a las personas a cambiar constantemente su punto de vista para examinarlo y observarlo. Con cada cambio de perspectiva, también cambia la forma estructural, logrando un equilibrio perfecto desde todos los ángulos posibles. La inclusividad y la compostura de su forma cúbica, la sencillez y la sutileza de sus estructuras lineales, y el poder metafórico de sus motivos decorativos simbólicos son aspectos que otorgan a los muebles Ming un profundo valor estético. Aunque permanezcan en silencio, tienen la capacidad de atraer a las personas hacia una única perspectiva para una observación multifacética, y en todo momento, logran una belleza equilibrada que muchos productos industriales modernos no alcanzan.

3.1.1.5 Sensación de dinamismo

La exploración de la espacialidad de los muebles Ming me llevó a compararlos con los muebles del período barroco occidental. Mientras investigaba, encontré que tanto los muebles Ming como los barrocos a menudo se describen con el mismo adjetivo: "cinético". A pesar de esta similitud en el término, las diferencias estilísticas entre estos dos tipos de mobiliario son notables, ya que provienen de culturas completamente distintas. Por ende, deseo emplear el concepto de "dinámica" para analizar y comparar las diferencias en la percepción del espacio entre los muebles Ming y los barrocos. Esta comparativa permitirá una comprensión más profunda de las características espaciales específicas de los muebles Ming.



Figura 50 La perspectiva de la silla Ming
(<http://www.canzuo.net/post/403.html>)



Figura 51 La perspectiva de la silla barroca
Par de cadeiras de braços O Século xix - 1800

(<https://www.dimanoinmano.it/pt/cp105617/antiquariato/sedie-poltrone-divani/coppia-di-poltrone-bresciane>)

Si comparamos los muebles clásicos de la dinastía Ming con los barrocos, resulta evidente que no existe una similitud notable en cuanto a su forma. ¿Por qué, entonces, se aplica el término "dinámico" a ambos estilos de mobiliario? Los muebles barrocos se caracterizan por sus curvas, superficies sinuosas y una decoración profusa con elementos como plantas enredadas, remolinos, figuras de ángeles o rostros humanos, fuentes y estanques.

Por consiguiente, no considero inapropiado utilizar la palabra "dinámico" para describir estos dos estilos de muebles, aunque las razones subyacentes para la dinamicidad difieren notablemente. En palabras de Fei (2004), "Visualmente, el mobiliario barroco tiene un carácter dinámico, pero es muy pesado; la decoración compleja otorga al mobiliario un efecto visual rico y pesado, mientras que la estructura general no resalta, similar a un bloque de mármol tallado" (p.16).

En contraste con los muebles barrocos, los muebles Ming tienden a presentar formas predominantemente rectangulares y una estructura general compuesta mayoritariamente por líneas rectas. Aunque se emplean ornamentos curvos en su decoración, las líneas decorativas de los muebles Ming son considerablemente más conservadoras en comparación con las decoraciones curvilíneas abundantes en los muebles barrocos.

Entonces, ¿por qué se puede seguir describiendo a los muebles Ming con la palabra "cinético" a pesar de estas notables diferencias estilísticas? La dinamicidad de los muebles Ming no radica en su decoración, sino más bien en su estructura y perspectiva. Desde el punto de vista de la percepción visual, los muebles barrocos lucen dinámicos pero densos, debido a una decoración compleja que otorga un aspecto visual opulento pero pesado, y una estructura general que no resalta, como una escultura en mármol.

En cambio, los muebles Ming enfatizan la estructura y la perspectiva, considerando la decoración solo como parte del mobiliario. Cuando uno se coloca frente a un mueble Ming, naturalmente cambiará su ángulo de visión para observarlo, y la estructura del mueble mismo parecerá cambiar con la perspectiva, creando una sensación dinámica especial. Por ende, los muebles Ming conforman una forma tridimensional construida a partir de diversas líneas en un espacio plano bidimensional.

Cuando discutimos la diferencia de perspectiva entre dos tipos de muebles, estamos discutiendo la diferencia de conciencia espacial que presentan. El filósofo alemán moderno O. Spengler(1918), en su famoso libro "Der Untergang des Abendlandes(La decadencia de Occidente)", sostiene que :

Toda cultura independiente tiene su símbolo básico, una representación concreta de su espíritu básico. En Egipto, era el "camino". En Grecia era la "tridimensional" y en la cultura europea moderna es el "espacio infinito". Estos tres símbolos básicos provienen del reino del espacio, y su manifestación más concreta es en las artes .(O. Spengler, 1918)

Al comparar dos culturas a través de la conciencia espacial en la pintura clásica, podemos entender la diferente 'dinámica' presente en los dos estilos de mobiliario. Al dejar de lado el color y el tema del cuadro, solo podemos analizar el efecto espacial del mismo.

Es evidente que "Las Meninas "(Figura 52) presenta un sentido más realista del espacio. Al observar el cuadro, se tiene la sensación de estar dentro de la habitación, observando todas las personas y objetos con los propios ojos. Esto se debe a que "Las Meninas" sigue la ley de la perspectiva; el centro del cuadro es el punto de fuga, que es una ley estándar en la representación perspectiva.

En contraste, una obra de la dinastía Ming, pintada por el famoso artista Liu Jun, basada en hechos históricos, muestra al emperador fundador de la dinastía Song, Zhao Kuang'yun, visitando a su ministro más importante, Zhao Pu, en una noche nevada. La parte superior del cuadro presenta a Zhao Pu sentado en su casa, junto a su esposa después de su jornada laboral, mientras que la parte

inferior representa al protagonista de la obra, Zhao Kuang'yin, dirigiendo a sus subordinados para visitar al dueño de la casa; ya han llegado a la puerta principal.



Figura 52 Las Meninas

(<https://www.thedailybeast.com/las-meninas-by-velazquez-is-the-wests-greatest-work-and-the-1000th-daily-pic-by-blake-gopnik>)



Figura 53 Visita amigos en una noche nevada

Liu jun

Ming

(https://k.sina.cn/article_1676342943_63eaf69f02700fknf.html)

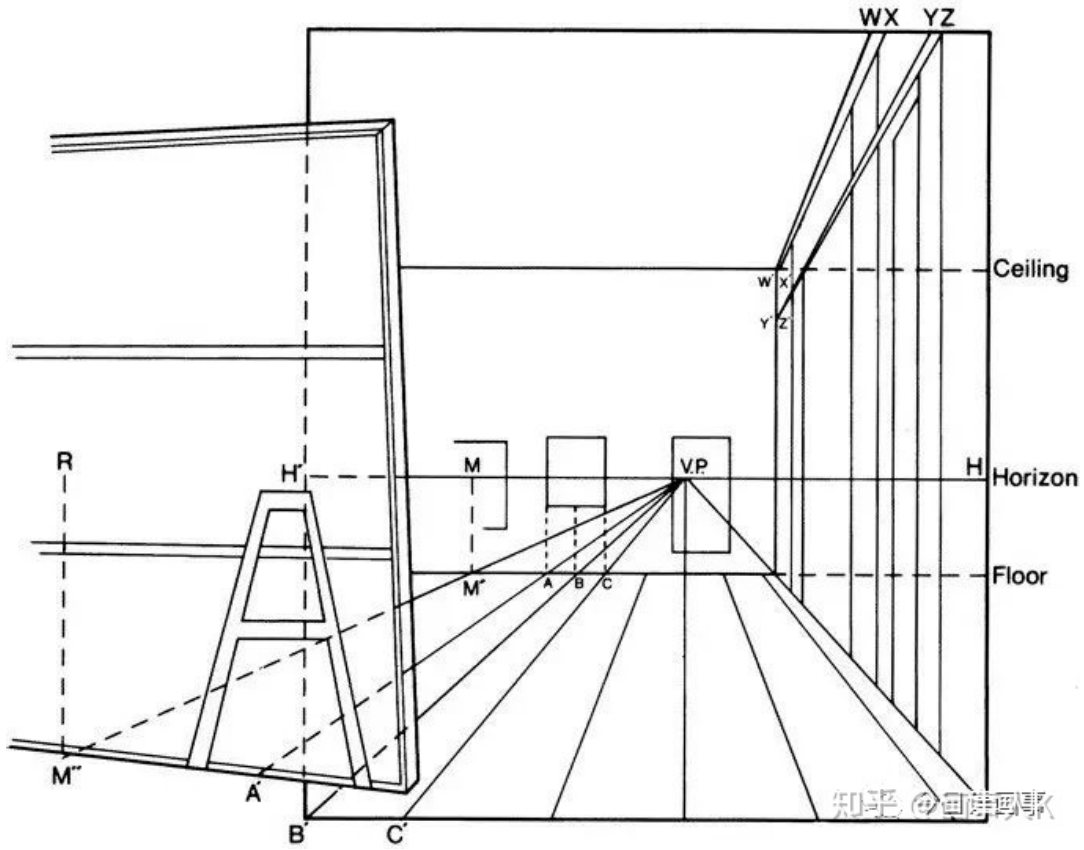


Figura 54 La perspectiva Las Meninas
 (<https://zhuanlan.zhihu.com/p/343014967>)

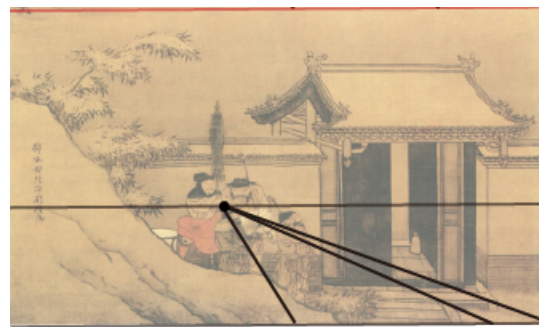


Figura 55 la perspectiva en Visita amigos en una noche nevada
 (Hecho por la autora)

Si juzgamos por el sentido del espacio de Las Meninas, esta pintura clásica china tiene un pobre sentido del espacio y la perspectiva del cuadro es errónea. Al ver el cuadro, podemos ver que en la imagen el anfitrión en la distancia es proporcionalmente más grande que el invitado que lo visita, lo cual es una pintura de perspectiva errónea y por lo tanto parece menos realista en todo el cuadro. Pero si miramos el cuadro en dos partes separadas, el anfitrión que espera en casa es una parte, y el invitado que está abajo listo para visitar es la otra. Entonces no hay problema con la perspectiva de nuevo, el árbol delante de la casa en la parte superior es más grande que la montaña en el fondo, lo que se ajusta al método de la perspectiva. Al mismo tiempo, la piedra de la mitad inferior es más grande que la del invitado y la del sirviente, mostrando una vista desde detrás de la piedra. Por tanto, no es que los antiguos pintores chinos no conocieran los principios de la perspectiva occidental, sino que tenían más de un punto de fuga en un cuadro.

Lo que el pintor pinta no es un punto focal de perspectiva, lo que se emplea no es un punto fijo de observación (...) La conciencia espacial que se expresa en todo el cuadro es el ritmo y la armonía plenos de la naturaleza. El ojo del pintor no se centra en un punto focal de la perspectiva desde un ángulo fijo, sino que es fluido (...). (B.Zong, 1981, p.136)



Figura 56 El país de las maravillas del melocotón
(https://k.sina.cn/article_1310558230_p4e1d881602700smmr.html)

Los cuadros tradicionales chinos suelen tener dimensiones estrechas y largas, lo que lleva a los pintores a incorporar más de dos puntos de fuga, como se puede apreciar en otra obra reconocida del paisajista de la dinastía Ming, Qiu Ying, titulada 'Peach Garden Wonderland' (El país de las maravillas del melocotón) (Figura 56). Esta pintura representa un país de las hadas, un tema común tanto en el arte oriental como en el occidental. A simple vista, parece ser una obra común, pero al observarla se percibe una sensación extraña de espacio. La longitud del lienzo requiere que el observador mueva sus ojos hacia arriba y hacia abajo para contemplarla. Además, se pueden notar tres puntos de fuga en toda la composición, lo que provoca que, al cambiar la línea de visión, los puntos de fuga también se alteren, generando una inusual sensación espacial.

Comparando con las pinturas clásicas occidentales, se puede apreciar que las obras pictóricas chinas tradicionales no persiguen el realismo en cuanto al sentido del espacio. Aunque ciertos aspectos de estas pinturas se adhieren a las leyes de la perspectiva, la perspectiva global puede considerarse incorrecta. En las obras occidentales, los artistas tienden a focalizarse más en ofrecer una sensación realista del espacio, permitiendo que el espectador tenga la sensación de entrar en el mundo que se presenta en el cuadro, como se puede apreciar en 'Las Meninas', donde se experimenta una sensación de inmersión en un mundo ficticio, siendo parte de la escena representada.

En contraposición, las pinturas chinas tradicionales emplean múltiples puntos de fuga, lo que permite al espectador desplazar su mirada hacia arriba y hacia abajo, modificando así el punto de fuga y creando una sensación de estar suspendido en el aire. ¿Por qué los pintores chinos optan por incluir múltiples puntos de fuga en sus obras? ¿Por qué el espectador parece estar suspendido en el aire? Se podría argumentar que los pintores chinos no buscan reproducir un sentido realista del espacio, sino más bien fundirse con el universo, creando así un espacio que cambia constantemente de perspectiva.

A partir del siglo XIV, la pintura europea del Renacimiento comenzó a enfatizar representaciones realistas y detalladas del cuerpo humano, fundadas en conocimientos básicos de ciencia y matemáticas. En contraste, "los pintores chinos creaban paisajes con una perspectiva en constante cambio, invitando al espectador a apreciar el universo y la naturaleza desde múltiples ángulos" (B.Zong, 1981,p.137).

Al examinar el espacio a través de la perspectiva mental que se extiende tanto hacia arriba como hacia abajo, la conciencia espacial que se refleja en nuestras pinturas y poemas no se asemeja a las estatuas tridimensionales del espacio griego, ni a los lineales canales egipcios que muestran el sentido del espacio, ni al infinito y profundo espacio delineado en las pinturas de Rembrandt, que representan el espíritu de la Europa moderna. Más bien, es una variación rítmica y musical de la

mirada hacia arriba y hacia abajo, representando el sentido chino del universo. (B.Zong, 1981, p.137)

Según B.Zong(1981), la conciencia espacial china difiere de la occidental, ya que esta última deriva su comprensión del espacio del antiguo panteón griego y las estatuas tridimensionales, buscando una representación realista de la naturaleza. Por otro lado, el arte chino proviene de la danza, un sentido indefinido del espacio creado por líneas en movimiento.

El espacio que se extiende por el movimiento de la danza y se muestra es la característica común que constituye el sentido del espacio y la expresión espacial en la pintura, la caligrafía, el teatro y la arquitectura chinos, y crea el estilo especial del arte chino en el mundo. Es diferente del sentido geométrico del espacio desde Occidente. (B. Zong, 1981, p.132)

"Esta conciencia espacial es musical (no científica, arquitectónica). No viene por la geometría o la triangulación, sino por la experiencia de la danza musical" (B. Zong, 1981, p.138). El sentido del espacio en la pintura europea se construye a partir de la perspectiva geométrica, basada en líneas y triángulos, lo que enfatiza el realismo y la estabilidad. Por otro lado, la concepción china del espacio es rítmica, cambiante y fluida, más parecida a una expresión musical, reflejando la percepción china del universo.

“Las montañas y la luna están cerca de la ventana.
El río de plata del cielo fluyendo hacia la casa.”³³

Este poema de la dinastía Tang refleja la visión china del universo. Las montañas distantes y la luna mencionadas en el poema no se alejan, sino que se acercan activamente a mi ventana; no soy yo quien se aproxima a ellos. La Vía Láctea y el cosmos en el cielo entran en mi habitación, y soy "yo" quien está inmerso en ellos. Los chinos sostienen que el universo no es infinitamente distante y desconocido, sino que formamos parte intrínseca de él.

Los deseos de explorar el universo infinito difieren entre los chinos y los occidentales. Según B. Zong (1981), el occidental se posiciona en un punto fijo y observa el universo desde un ángulo estático; su visión finalmente se desvanece al alcanzar los confines del espacio. La actitud del hombre occidental hacia el espacio infinito se caracteriza por la búsqueda, el control, la aventura y la exploración (p.159).

³³ 夜宿七盘岭(Pernoctar en la Montaña Qipan), el poema de Sheng quanqi(circa 656 - circa 715). Traducido por la autora.

En contraste, la concepción china del universo radica en sentirse parte integrante del mismo, en constante fluidez y movimiento. El ser humano desarrolla un anhelo por comprender el universo, el cual responde a su vez a esta disposición emocional, generando una profunda emoción en el hombre. Por ende, los chinos creen en la idea de un vaivén del universo, expresado por la frase "Los chinos son conscientes de lo infinito en lo finito y regresan de lo finito a lo infinito" (B. Zong, 1981, p.161). La relación entre el ser humano y el universo no se limita a una mera exploración del primero; el universo también responde a las emociones humanas, y esta interacción no es única, sino que se repite infinitamente.

"La visión del universo por parte de los chinos se basa en el 'Tao generado por el yin y el yang'. El Tao es invisible e intangible, pero posee su propio ritmo y armonía" (B. Zong, p. 164). Los artistas, basándose en esta comprensión del espacio, crean una sensación de espacio en la construcción artística. Por lo tanto, el concepto de espacio definido en el arte tradicional chino difiere por completo del espacio entendido por el enfoque científico occidental.

El concepto chino del universo se relaciona intrínsecamente con el hogar, de donde se derivó la palabra china "universo". El hogar del antiguo campesino chino representaba su mundo, a partir del cual conceptualizaban el espacio. Su vida se regía por los tiempos y las estaciones, lo que influía en su comprensión del universo a través de la combinación de tiempo y espacio. Al no separar tiempo y espacio, la antigua percepción china del espacio se ajustaba rítmicamente al tiempo, dotando al concepto físico de espacio con un ritmo musical (una combinación de tiempo y espacio).

En la pintura europea, la perspectiva se construye geoméricamente, convergiendo todas las líneas de visión en un punto focal en la pantalla. Por otro lado, la pintura china hace fluir la línea de visión de lo alto a lo bajo, de lo profundo a lo cercano, creando un movimiento rítmico. Es esta conciencia china del espacio la que hace que la perspectiva de los muebles Ming aparezca como lo hace en la pintura china. Cuando se mira, es una combinación rítmica de diferentes líneas, el propio espacio de los muebles es rítmico, por lo que sentiremos la "sensación de movimiento" de los muebles Ming.

La sensación de dinamismo en los muebles barrocos no proviene de su estructura y perspectiva, sino de la dinámica de las líneas decorativas. Esta diferencia radica en la percepción fundamentalmente diferente del universo entre las culturas china y europea.

El europeo se encuentra en un lugar fijo, mirando a través del cielo desde un ángulo fijo, su visión mirando hacia el universo infinito. Su actitud hacia el espacio infinito es de búsqueda, de aventura, de exploración. (...) La actitud china hacia este espacio infinito es la de estar en él (...).(B.Zong, 1981, p.159)

La opinión de B. Zong(1981) es que:

Los occidentales creen que el universo no tiene fin, esto se debe a que no podemos ver el fin del universo y no hemos encontrado el fin del universo, por lo tanto los occidentales creen que el universo es interminable en el espacio. Los chinos creen que estamos en el universo y que proyectamos nuestras emociones al universo y éste nos las devuelve, por lo que creamos fluctuaciones de emociones. Y esta forma de comunicar las emociones no se detiene, por lo que el universo también es interminable para los chinos, pero este infinito no es el infinito del espacio físico.(B.Zong, 1981, p.159-161)

Esta particular conciencia espacial reflejada en la cosmología china influye en el diseño y la percepción visual de los muebles Ming. Mientras que la pintura clásica china utiliza múltiples puntos de fuga para crear una sensación visual de dinamismo, los muebles Ming emplean una combinación de líneas para generar un ritmo similar al de la música, produciendo una sensación visual de inestabilidad espacial que otorga al espectador la impresión de "movimiento" en los muebles. Este enfoque espacial difiere del paradigma geométrico de la perspectiva en el arte barroco, donde el dinamismo no proviene de la estructura o la perspectiva, sino de la dinámica de las líneas decorativas.

Ambos tipos de muebles comparten la característica de "dinamismo", aunque adoptan enfoques distintos debido a las diferencias culturales y de pensamiento. Esta disparidad fundamental en la comprensión del universo y el espacio entre las culturas china y occidental es la que contribuye a la diversidad en el arte de Oriente y Occidente. Además, a lo largo del tiempo, estas distintas expresiones artísticas no han evolucionado de manera aislada, sino que han experimentado influencias mutuas, fusiones y colisiones, generando una amplia gama de posibilidades en el diseño artístico.

3.1.1.6 Occidente se encuentra con Oriente

El período de interacción cultural entre Oriente y Occidente durante las dinastías Ming y Qing en China, y la apertura de Europa a nuevos viajes, fue un momento crucial que marcó un intercambio significativo de conocimientos, ideas y objetos entre estas dos civilizaciones. Varios misioneros europeos comenzaron a entrar en China, introduciendo la ciencia, filosofía y religión europeas a los antiguos países orientales, al mismo tiempo que documentaban y compartían la cultura y las ideas orientales en Europa. Este temprano intercambio entre Oriente y Occidente generó un entendimiento y una apertura mutua entre estos dos mundos.

El florecimiento del comercio de ultramar durante la dinastía Ming, donde mercaderes chinos importaban a Europa una variedad de productos exóticos como especias, joyas, cerámica, seda y muebles chinos, fue un punto crucial en la interacción cultural. Estos objetos chinos exóticos se convirtieron en una fascinación para las clases altas europeas, influyendo en el arte y la estética europeos y dejando una marca duradera en el desarrollo del arte europeo.

El arte europeo experimentó un desarrollo continuo desde el Renacimiento hasta el estilo barroco del siglo XVII, el estilo rococó del siglo XVIII y más allá. En cada etapa de este desarrollo, se observa la presencia de elementos influenciados por el arte oriental, a menudo denominados "estilo chino" o "estilo oriental", reflejando diversas facetas y tendencias artísticas provenientes de Oriente.

Se pueden identificar tres períodos diferentes del mobiliario occidental que fueron influenciados por la colisión cultural con el arte oriental: el período Barroco, el período Rococó y el movimiento Art Déco. Estos momentos representan momentos cruciales en los que los estilos chinos influyeron en los muebles occidentales, produciendo cambios significativos en el diseño y la estética de los muebles. Es esencial analizar las similitudes y diferencias entre los muebles chinos y occidentales en estos períodos para comprender mejor las razones detrás de las diferencias fundamentales entre el arte oriental y occidental.

3.1.1.6.1 Período barroco

Debido a su distante ubicación geográfica, China y Europa parecían encontrarse en extremos opuestos de la tierra en la antigüedad, sin embargo, esto no impidió el intercambio cultural entre estas civilizaciones. Desde la perspectiva europea, el Lejano Oriente era una región misteriosa, rica y hermosa, llenando a los europeos de curiosidad e imaginación sobre este mundo oriental. A partir del siglo XVI, los misioneros comenzaron a llegar a China, trayendo consigo conocimientos científicos y artísticos europeos. Paralelamente, se inició la Gran Época de la Navegación con holandeses y portugueses, mientras españoles y otros se aventuraban en Asia para realizar intercambios comerciales con los chinos. Productos chinos como seda, porcelana, té, especias y artículos de lujo empezaron a llegar en cantidades significativas a Europa, dando lugar al fenómeno social conocido como "fiebre china". Así, dos civilizaciones diferentes, influenciadas por misioneros y comerciantes, comenzaron a intercambiar sus respectivas culturas.

En Inglaterra, se presentó una obra llamada "The Beautiful Queen", basada en "El sueño de una noche de verano" de Shakespeare.

En pos de la moda, se montó una canción y un baile chinos en un jardín inglés. Según los contemporáneos, "el escenario estaba poco iluminado y solo había un actor bailando", pero cuando

la orquesta empezó a tocar, "el fondo del escenario se iluminó repentinamente mostrando una representación en perspectiva de un jardín chino. En el set, se observaban edificios, árboles, plantas, frutas, aves y animales, todo muy diferente a nuestro lado del escenario. Al final del jardín se encontraba un arco (...) tras él, una hilera de árboles que se perdían de vista. Sobre ellos, un jardín elevado ofrecía una vista impresionante, con magníficos pabellones, diversos árboles y exóticas aves volando en el aire. Una fuente vertía agua en una enorme cuenca". En este idílico jardín, un amante chino entonaba armonías mientras se mezclaba con la finca. La escena siguiente era aún más fascinante: "Seis monos aparecían en la selva y ejecutaban un baile. Luego, seis estantes con seis grandes jarrones de porcelana china ascendían desde el escenario junto a seis naranjos chinos (...) Un grupo de veinticuatro actores danzaban". La aparición de Hymen, el dios griego del matrimonio, en el escenario marcaba el cierre del telón, mientras el hombre y la mujer se unían en canción. (X.Yuan, 2005, p.69)

A partir de la descripción de esta supuesta representación, podemos vislumbrar la percepción que tenían los europeos sobre China en esa época. Hermosos jardines, exóticas aves voladoras, monos bailarines, naranjos que crecían en enormes jarrones de porcelana: estos elementos pintaban una imagen de China como un lugar lejano, misterioso, bello, rico y exótico. Esta fantasía describía a Oriente como si fuera un paraíso terrenal, un lugar de dicha y felicidad.

En esa época, también se producían numerosos espectáculos similares a "The Beautiful Queen", concebidos para transportar al público hacia ambientes exóticos y fantasiosos. Sin embargo, para los europeos de ese período, el concepto de "Oriente" no estaba claramente definido geográficamente; más bien, era una noción difusa. "A los ojos de los europeos, la distinción entre China, Japón o India resultaba borrosa; incluso podían confundir a China con el Congo en África o con Perú en Sudamérica, y el público no mostraba objeciones al respecto" (X.Yuan, 2005, p.69).

Esta confusa percepción de Oriente se originaba en la fascinación europea por lo exótico, y no les importaba en qué lugar del planeta se encontraba el verdadero Oriente. Este exotismo también se utilizó como tema para el famoso tapiz del Soho londinense de finales del siglo XVII, el cual exhibe cuatro motivos estéticos orientales(Figura 57).

El tapiz retrata una escena imaginativa en la que las personas visten ropajes de colores ricos, una amalgama de estilos de vestimenta chinos, indios y europeos. En el centro de la obra, se encuentran el rey y la reina, rodeados por asistentes que sostienen sombrillas adornadas con grandes plumas. Se aprecian palmeras tropicales y arcos de zonas templadas frías, junto a pájaros exóticos y monos trepando por las palmeras. Al fondo se dibujan edificios claramente de estilo asiático, mientras que algunos jarrones de porcelana descansan en el suelo.



Figura 57 Un tapiz de chinoiserie inglés
SOHO, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII, A LA MANERA DE JOHN VANDERBANK
([https://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-english-chinoiserie-tapestry-soho-first-half-6108237-
details.aspx?lid=4&sc_lang=zh-cn](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/an-english-chinoiserie-tapestry-soho-first-half-6108237-details.aspx?lid=4&sc_lang=zh-cn))

El cuadro es fascinante y, al analizar su contenido, podemos vislumbrar las extraordinarias fantasías de los europeos de esa época acerca de Oriente. Estas ilustraciones reflejan la creencia en el poder exótico de la realeza oriental, con sus modales refinados y su opulenta vida cotidiana.

A pesar de que las figuras en los tapices visten ropajes orientales y se desenvuelven en un entorno de inspiración oriental, en esencia reflejan los ideales y valores de la aristocracia francesa del inicio del siglo XVIII. Esta aristocracia admiraba los rituales de los monarcas orientales y valoraba su estilo de vida lujoso, así como la magnificencia de sus palacios.(X. Yuan, 2005, p.72-73)



Figura 58 Armario de caja con marco de esquina

(<http://wap.art.ifeng.com/?app=system&controller=artmobile&action=content&contentid=3522151>)

La mayor influencia del estilo oriental en los muebles fue la llegada a Europa del trabajo de laca. "A finales del siglo XVII, los muebles chinos se hicieron populares en Europa y el "ambiente oriental" se convirtió en una tendencia, empezando por el amor y la colección de cerámica china y luego, gradualmente, notando la laca oriental"(Jia, 2014, p.57). Lujosos, pesados y voluminosos, los muebles lacados fueron importados a Europa desde Oriente en los primeros tiempos como muebles preciosos, y luego los artesanos europeos dominaron gradualmente el arte de la laca, dando lugar a los muebles lacados de estilo chino.

Los armarios lacados de 1670 a 1680 representan el más alto nivel de la artesanía inglesa del mueble. La elaboración es extremadamente compleja y refinada. El grano es fino y fluido. El motivo floral dorado del mueble imita las pinturas de paisajes chinos.(Jia, 2014, p.57)

Los motivos de los muebles lacados europeos suelen ser figuras, edificios, pájaros y animales orientales, y las escenas representadas no son meras imitaciones de los muebles más orientales, sino que están dotadas de una imaginación más romántica.

Con un mayor énfasis en la relación de perspectiva de las escenas que en los motivos orientales, (...) el mueble de dos puertas con pequeños cajones, la suntuosa pintura lacada de estilo chino, los brillantes herrajes de latón y la base estable ejemplifican el diseño de la Chinoiserie barroca. (X.Yuan, 2005,p.74)



Figura 59 Silla del estilo Reina Ana
(<https://www.citegalleries.com/32/20>)

El "estilo chino" presente en los muebles de esa época era más una idealización romántica y fantástica de las clases altas, que no buscaban una auténtica representación del estilo chino, sino que aspiraban a una vida opulenta, alegre y feliz en una tierra lejana y desconocida, creyendo que la vida en ese lugar representaba el estilo al que anhelaban y perseguían.

C.Wang(2013) sostiene que los muebles de la Reina Ana absorben y utilizan elementos decorativos del estilo chino. "La mayoría de las sillas de los muebles de la Reina Ana tienen patas en forma de animal y pies de garra, y son conocidas por su simplicidad de formas y decoración, proporciones

equilibradas y curvas perfectas”(C.Wang, 2013,p.89). Las formas más clásicas de los muebles de la reina Ana, como el motivo tallado de la doble nube y el agarre con garras de la bola.

(...)están sin duda influenciadas por la cultura china del mueble. Las patas en forma de casco y los pies en forma de garra que aparecen en los muebles chinos lacados fueron adoptados por la mayoría de los muebles de estilo Reina Ana, y podría decirse que el estilo más clásico es el de garra (normalmente de águila).(C.Wang, 2013, p.89)

C.Wang(2013) atribuye esta influencia a la aparición de motivos distorsionados de dragones en la porcelana china, los tejidos o la laca. "En el motivo oriental del dragón jugando con una perla, el dragón no está realmente agarrando la perla. La aparición de esta bola con garras puede ser una expresión del interés de la época de los europeos por lo novedoso en Oriente. La bola se utilizó habilidosamente como componente estructural del mobiliario para soportar las elaboradas garras" (C.Wang, 2013, p.89)

La forma general del mueble refleja claramente una fuerte influencia china. Bajo la influencia de la cultura del mobiliario chino, los muebles como las mesas y sillas de la Reina Ana comenzaron a adoptar patas curvas en lugar de las anteriores patas rectas. Este pequeño cambio suavizó y diversificó la estética, originalmente simple y seria del estilo barroco, sentando las bases para la evolución posterior hacia el mobiliario rococó. La popularidad de las patas curvas de estilo chino se convirtió en una característica distintiva del mobiliario inglés.

El estilo de mobiliario de la Reina Ana, eminentemente inglés, expresó una belleza elegante y racional, convirtiéndose en una de las características más representativas del mobiliario inglés y ejerciendo una influencia duradera en los diseños posteriores.

3.1.1.6.2 Período rococó

Tras la época de Luis XIV, surgió un estilo romántico, refinado y elegante: el rococó. Este estilo marcó un contraste con el periodo barroco, donde las influencias chinas, japonesas e indias se mezclaron en una extraña "Chinoiserie". Durante el periodo rococó, el estilo chino se hizo más preciso, ya que el arte chino comenzó a comercializarse en Europa y los misioneros escribieron y publicaron libros sobre la cultura china.

El concepto geográfico de China se volvió más claro, aunque aún existía cierta confusión entre China y Japón, la distinción entre China e India era mucho más evidente en el siglo XVIII. La probabilidad de confundir China con países de África o América disminuyó significativamente. (X.Yuan, 2005,p78)

En la alta sociedad europea del siglo XVIII, vestirse al estilo chino era muy popular, ya que China se consideraba un lugar de placer y disfrute de la vida. "Los hombres de la clase alta y las mujeres de la nobleza que imitaban el estilo chino llevaban la elegancia y la estética al extremo, además de sumergirse en un hedonismo adelantado" (Yuan, 2005, p.79). El rococó era, por tanto, más elegante, refinado y romántico que el barroco, repleto de misterio y capricho.

La Chinoiserie rococó también mostraba un aire despreocupado y desconocido. En la mentalidad de la época, los chinos eran vistos como músicos románticos que, además de su destreza en la navegación, se dedicaban a tocar música diariamente. Por lo tanto, era común ver imágenes de chinos tocando instrumentos musicales.

La familia real francesa adoptó en cierto modo el espíritu de entrega a una vida de entretenimiento y lujo en lo referente al estilo chino. Esto contrastaba con el periodo rococó en Inglaterra, donde la forma y la decoración de los muebles estaban verdaderamente influenciadas por el estilo chino.



Figura 60 Armario de época rococó con motivos decorativos chinos
A Louis XV Style Gilt Bronze Mounted Chinese Lacquer Tulipwood Parquetry Mueble à Hauteur d'appui
(<https://www.citegalleries.com/42/687>)

Además del estilo inglés de la Reina Ana, el estilo de mobiliario del siglo XVIII que mostró una mayor influencia china fue el estilo Chippendale. Thomas Chippendale (1718-1779) se destacó como el diseñador de muebles más autorizado y consumado en Inglaterra, siendo el primer plebeyo en dar su nombre a un estilo de muebles, desafiando así la convención de nombrar un estilo de muebles en honor a un monarca.

Al inicio de este estilo, el mobiliario inglés estaba ingresando a la "era de la caoba", coincidiendo con la llegada del estilo rococó a Inglaterra desde Francia. Thomas Chippendale basó su diseño en la tradición del hogar inglés, al tiempo que se inspiró creativamente en la Chinoiserie, "creando muebles que fusionaban elementos del rococó, el gótico, el estilo oriental y otros" (Z .Tang, 2005, p.94).



Figura 61 Sillas de Chippendale
(<https://www.citegalleries.com/32/20>)

Chippendale diseñó y fabricó una gran variedad de muebles a lo largo de su vida, los más representativos de los cuales son las sillas de asiento. Utiliza la caoba, un material delicado y fácil de tallar, como material de base, y el panel trasero está tallado mediante una técnica de paneles finos que combina un patrón de rejilla, así como rocas y conchas, que es a la vez ligera y hermosa, lo que da a sus muebles una gran vitalidad."Los primeros diseños de Chippendale, al igual que las sillas de transición de estilo Reina Ana, seguían presentando las patas curvas y los pies de bola agarrados, pero cambiaron a la decoración rococó de roca en los brazos y el respaldo" (Z .Tang, 2005, p.94).

Se pueden distinguir tres formas principales del respaldo de sus sillas: la versión "Ladder back" presenta cuatro delgados engranajes horizontales o verticales que forman una talla decorativa transparente; la modalidad "Allis over back" incorpora respaldos de estilo chino o celosías góticas de ventana para su diseño, con patas delanteras rectas y patas traseras arqueadas hacia atrás;

finalmente, el estilo "Splat back" tiene respaldos en forma de salpicadura, generalmente tallados en cintas, arpas y otros patrones decorativos. Las patas delanteras pueden ser lisas y en forma de S, o con forma de bola y garra, y algunas presentan patas rectas cuadradas. En el caso de las sillas Chippendale con patas curvas en forma de S, raramente se observa un soporte horizontal entre las patas; cuando usa patas rectas, a menudo se emplean soportes horizontales orientales, conectando la parte superior del respaldo y el tablero del respaldo como uno solo. (Z .Tang ,2005, p.94-95)

Los muebles Chippendale fusionan las suaves curvas del rococó, el estilo inglés sin pretensiones y elementos del arte oriental. Por ejemplo, las camas diseñadas por Chippendale(Figura 62) que reflejan principalmente los rasgos estilísticos del rococó francés y de los pabellones chinos, con lujosas cortinas de cama de estilo rococó y remates y pantallas de cama de estilo pabellón chino.



Figura 62 Chippendale Boceto de mueble de estilo chino

(<https://www.citegalleries.com/32/20>)

En síntesis, los muebles de estilo Chippendale combinan audazmente el estilo chino, el estilo rococó y el estilo gótico, presentando un estilo novedoso, este estilo también satisface a la gente de la época una especie de curiosidad, mientras que los muebles no pierden el estilo de los muebles ingleses, "con un sentido pesado y solemne del caballero inglés" (Z .Tang, 2005, p.95).

Gracias al continuo intercambio cultural entre Europa y China y al flujo de mercancías del comercio de ultramar, el "estilo chino" del período rococó se ha vuelto más explícito que en el período barroco, demostrando una mayor influencia de los estilos orientales, tanto indios como japoneses. Se observa cómo el diseño británico comenzó a considerar realmente cómo incorporar los estilos de muebles chinos en sus propios diseños, aunque este estilo de muebles chinos parece estar en una fase inicial de integración sistemática.

Es cierto que el estilo chino en los muebles del periodo rococó ha sido más evidente que el del periodo barroco, pero aún así no se libró de la forma de aumentar el exotismo del estilo de los muebles utilizando únicamente elementos de estilo oriental. Podemos decir que tanto el estilo de mobiliario barroco como el rococó se vieron influenciados por el arte oriental, pero esta influencia es muy pequeña, y la estética de los muebles sigue basándose en la estética occidental, sólo decorada con algunos elementos que pueden mostrar el estilo oriental. Hasta ahora, el sistema estético occidental y el sistema estético chino no han llevado a cabo una integración real, sólo el entendimiento más superficial entre ellos, y no han logrado explorar un camino factible.

3.1.1.6.2 Periodo del movimiento Art Decó

El movimiento Arte Deco fue un nuevo y revolucionario movimiento de diseño que tuvo lugar en las décadas de 1920 y 1930, principalmente en Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña. Al entrar en la era de la mecanización, se produjeron en masa electrodomésticos asequibles y las nuevas tecnologías y técnicas mejoraron considerablemente la calidad de vida de la población. Los medios de comunicación, como las radios, los periódicos y las revistas, difundieron rápidamente la información de todo el mundo, lo que provoca un cambio drástico en la percepción que la gente tiene del mundo y de la sociedad. La prosperidad económica de los países europeos y el crecimiento aún más rápido de la economía estadounidense crearon nuevos mercados, lo que supuso el desarrollo y la oportunidad de nuevos diseños y estilos artísticos. En estas condiciones de la época surgió un importante movimiento de diseño de principios del siglo XX, el movimiento Art Decó.

Los diseñadores y artistas de esta época ya eran conscientes del inicio de una nueva era y ya no luchaban contra los métodos mecánicos de producción ni rechazaban el uso de nuevos materiales. Y empezaron a pensar de forma crítica sobre el movimiento Arts and Crafts, argumentando que los diseñadores de la época eran demasiado radicales en sus puntos de vista sobre los métodos modernos e industriales de producción y los materiales industriales. Los tiempos han avanzado y la modernización y la producción industrial son imparables. Por lo tanto, los diseñadores de esta época tuvieron que resolver los problemas para los que se había concebido el movimiento Arts and Crafts, combinando nuevas ideas decorativas con la supervivencia mecánica para crear productos elegantes y naturalistas.

El movimiento Art Decó combinaba lo mejor del diseño tradicional con los métodos de producción mecanizados para formar un estilo urbano para la era mecánica, por lo que era fácil combinarlo con los estilos locales y las tradiciones nacionales de decoración. Los diseñadores del movimiento Art Decó no se ciñeron a un estilo concreto, sino que lo absorbieron y refinaron de diferentes culturas y lo combinaron con sus propios diseños. Así, los diseñadores incorporaron con audacia el arte del antiguo Egipto y de América Central y del Sur a sus diseños, además de encontrar inspiración en las formas y materiales de Asia Oriental y África.

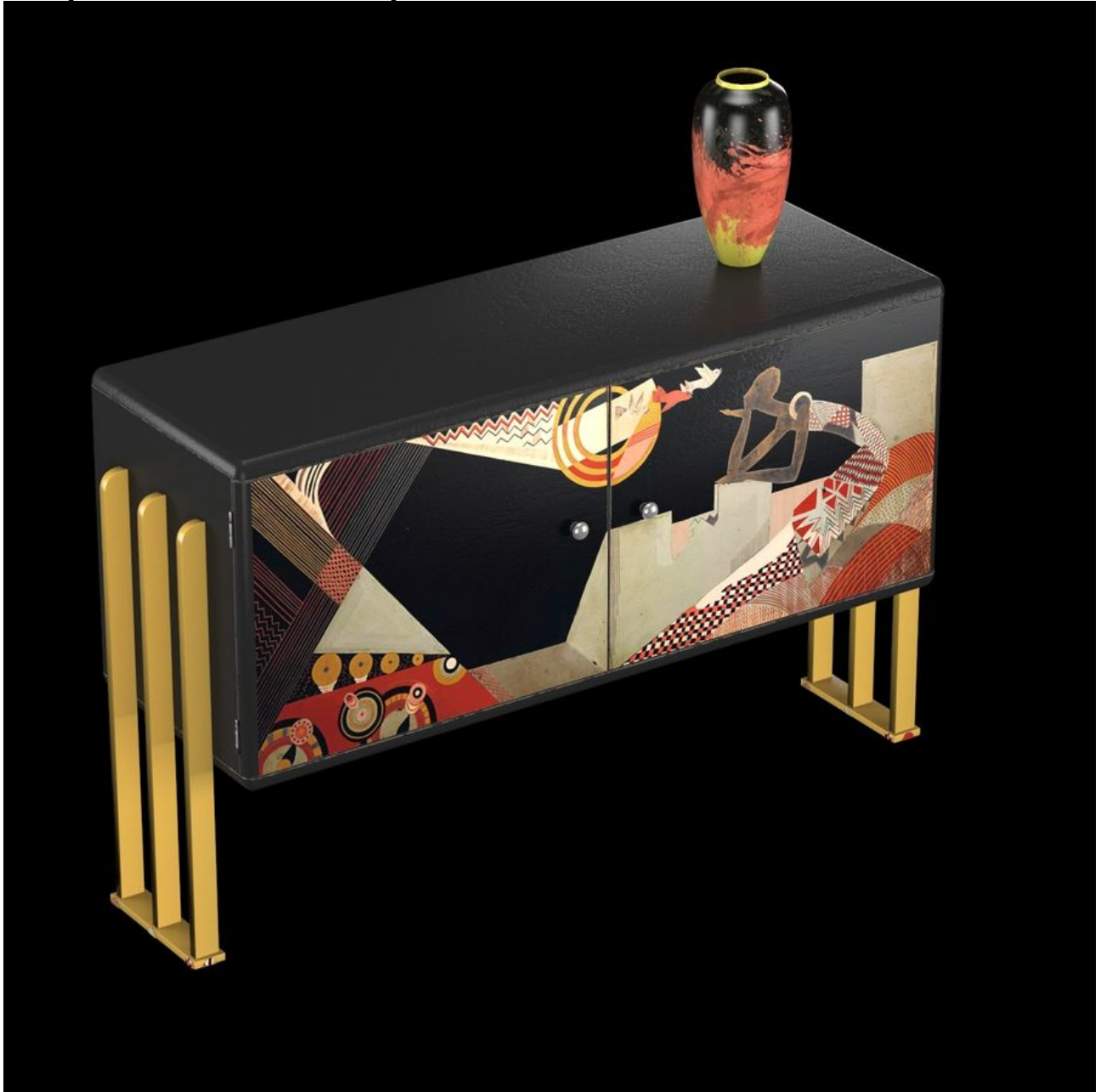


Figura 63 Gabinete de Radio Jean Dunand

(<https://free3d.com/es/modelo-3d/jean-dunand-radio-cabinet-42.html>)

Entre otras cosas, los elementos chinos y japoneses también son comunes en el estilo Art Déco. Entre ellos se encontraba Emile Decoeur (1876-1853), líder mundial del movimiento Art Déco francés, que diseñó una serie de cuencos de participación y porcelana de la Chinoiserie con formas

sencillas, esmaltes monocromos en amarillo, azul, verde y blanco, y un acabado de cerámica china en la superficie de la porcelana, creando una serie elegante y sencilla de estilo chino.

Jean Dunand (1877-1942) fue un destacado diseñador de lacas del movimiento Art Déco en París, y también estuvo muy influenciado por la laca oriental y diseñó obras de estilo oriental. Su obra se caracteriza por una combinación de formas geométricas abstractas, colores adornados y técnicas de lacado oriental, lo que da como resultado un estilo general sofisticado y ornamentado.



Figura 64 Table 1928, Lacquered wood white gold
(https://www.metmuseum.org/toah/hd/frdc/hd_frdc.htm)

Durante el periodo del Movimiento Decorativo, los diseñadores se inspiraban en elementos de diferentes culturas, y así hemos visto algunos diseños de muebles inspirados en el estilo chino. Se trata de los primeros intentos de los diseñadores de combinar la estética oriental y occidental. A diferencia de las simples imitaciones de los periodos barroco y rococó, se trata de obras resultantes de la exploración del arte tradicional combinado con la mecanización, y aunque estos intentos eran inmaduros, constituyen una importante inspiración para los intentos de combinar el mobiliario tradicional chino con el occidental.

Los elementos orientales en los primeros muebles occidentales eran más bien una imaginación del misterioso mundo oriental, casi siempre en forma de motivos decorativos que imitaban el estilo de los muebles orientales en un intento de crear una atmósfera exótica. Podemos ver que el comercio de ultramar tuvo un gran impacto en la difusión y el intercambio de culturas, y los muebles de la época de la reina Ana de Inglaterra fueron claramente los más influenciados por los muebles chinos en cuanto a la forma, y se pueden ver matices de los muebles tradicionales chinos en la forma y la decoración de los muebles, los más evidentes de los cuales son los diseños de Chippendale.

Sin embargo, aunque hemos enumerado algunos de los cambios en los motivos decorativos, la artesanía y las formas que han sido influenciados por los muebles orientales, las reglas estéticas de expresión de los muebles siguen siendo típicamente occidentales. Por ejemplo, podemos ver que las patas y los pies de los muebles Ming y barrocos imitan la forma del pie de un animal, y que tanto los muebles barrocos como los rococó buscaban replicar la forma del pie de un animal real, manteniendo la forma original del pie del animal en la medida de lo posible. En cambio, los muebles Ming son una abstracción del pie del animal, simplificando los detalles del mismo y abstrayendo el estilo original en líneas.

También derivados de la imitación de la naturaleza, los muebles Ming presentan una expresión completamente diferente a la de los muebles occidentales. Esto se debe, en primer lugar, a que las diferencias en las reglas estéticas del arte chino y el occidental dan lugar a diferentes formas de expresión de los muebles.

Después del Renacimiento, el arte del Barroco y del Rococó buscaba una belleza formal. "La belleza formal en las bellas artes, como las proporciones de las cantidades, la disposición de las formas y las líneas (arquitectura), la armonía de los colores (pintura), el ritmo del sonido, son estructuras abstractas de puntos, líneas, superficies, cuerpos o sonidos combinados" (B. Zong, 1981, p.167). El mobiliario de estos estilos está, pues, impregnado de una belleza geométrica y decorativa.

A partir del Renacimiento, el arte occidental, en su concepción estética, "tomó al hombre como norma y valor supremo de todo lo que existe en el universo, celebró la grandeza del hombre y abogó por la liberación del pensamiento y la libertad de la individualidad" (Fei, 2004, p.22). Comparando las ideas estéticas del arte tradicional chino, B.Zong(1981) sostiene que :

La estética china es buena en el uso de la belleza de la línea, la belleza del ritmo musical, la belleza de los gestos de la danza, y no persigue el realismo mecánico, sino que se centra en crear una atmósfera. (B.Zong, 1981,p.169)

La razón esencial de la diferencia entre los dos estilos artísticos es que las ideas filosóficas de las dos culturas son diferentes, lo que da lugar a una estética distinta.

La estética es inseparable del pensamiento filosófico, y los antiguos filósofos griegos creían que "la belleza es racional, no una expresión sensual de las ideas". Por ello, querían "encontrar la belleza original por medios matemáticos y acercarse a la meta de la perfección"(Fei, 2004, p.22). La cultura europea tiene sus raíces en la antigua cultura griega y romana, que son las piedras angulares de la cultura y el arte occidentales. El arte occidental tradicional busca imitar la naturaleza y "se esfuerza por reproducir las cosas objetivas de forma realista en sus obras"(Fei, 2004, p.20).

La herencia occidental de la tradición griega de la pintura crea una imagen de espacio tridimensional ilusoria en la que los objetos se representan en forma de esculturas redondas. Se presta especial atención a la perspectiva y a la anatomía. El halo de luz y las sombras son cóncavas y convexas. La imagen parece ser transitable y se puede tocar con la mano (...) .(B.Zong, 1981, p.170)

El estilo barroco persigue un concepto estético de grandeza, pasión y lujo, y el mobiliario tiene una estética majestuosa de fuerza masculina. El estilo rococó persigue un concepto estético libre y alegre, haciendo gala de elegancia y romanticismo. Estos conceptos estéticos estaban influidos por las ideas filosóficas de la época, y pueden describirse como la manifestación estética de las ideas filosóficas.

La filosofía china siempre ha buscado un estado de armonía entre el hombre y la naturaleza. "La cosmología oriental de la unidad del hombre y el cielo es el fundamento filosófico de la teoría china de lo que es"(Fei, 2004, p.22). Esta idea filosófica de "la unidad del cielo y el hombre" es el resultado de la influencia del confucianismo, el taoísmo y más tarde el budismo. Este vitalismo cósmico sostiene que "todo el universo y todo lo que hay en él es una vida interior activa, y que lo que determina la continuidad y el movimiento eternos de esta vida interior es el Tao, que no tiene forma ni sonido, pero cuya presencia puede sentirse en la vida humana y en la naturaleza" (Fei, 2004, p. 23).

Las ideas de "la unidad del cielo y el hombre" y "la unidad de Dios y el hombre" son las diferentes actitudes de China y Occidente hacia la naturaleza. En la cultura occidental tradicional, el hombre y la naturaleza se oponen, y se defiende la idea de observar la naturaleza, comprenderla y conquistarla. Se cree que el hombre y la naturaleza son dos entidades separadas y que la conquista y

transformación de la naturaleza por parte del hombre es el motor del desarrollo de la cultura y la evolución de la civilización. (Fei, 2004, p.23)

La filosofía china de que el hombre y el universo son uno cree que la relación entre el hombre y la naturaleza es armoniosa y que el hombre está en la naturaleza. Por ello, los occidentales están deseosos de explorar lo desconocido y, al hacerlo, sacar lecciones y descubrir nuevos conocimientos. Los chinos, por el contrario, "creen que los seres humanos son parte del universo y que no necesitamos explorar el universo externo; todas las leyes y secretos del universo están en nosotros, por lo que lo que los seres humanos deben hacer es una autoexploración y autorreflexión internas"(Fei, 2004, p.23).

Las obras de arte chinas no buscan ser ornamentadas, sino dejar espacio para que el espectador reflexione sobre sí mismo, por lo que el arte chino se inclina más hacia la abstracción que la idea de restaurar la naturaleza que caracteriza al arte occidental. Es esta diferencia en las creencias religiosas y en la comprensión del universo la que ha creado las diferencias estéticas que han permitido a la humanidad crear diferentes estilos de arte, todos ellos con origen en la contemplación y exploración de la existencia última del hombre.

En este capítulo, hemos tratado de encontrar las reglas estéticas del mobiliario Ming para estudiarlo en profundidad. A diferencia del arte occidental, el arte chino es una disciplina relativamente laxa y no cuenta con las mismas teorías estéticas rigurosas, científicas y sistemáticas que la estética occidental, por lo que sólo podemos recurrir a otras formas de arte como marco sistemático para extraer las leyes estéticas de los muebles Ming. El arte de la caligrafía es un arte abstracto de la línea, que es una simplificación y refinamiento más de la imagen concreta, que culmina en una forma de arte que sólo utiliza puntos y líneas. El arte de la caligrafía ocupa un lugar muy importante en el arte chino y sus conceptos estéticos pueden aplicarse a casi todo el arte chino, por lo que nos basamos en las leyes estéticas de la caligrafía para analizar los muebles Ming.

Después de haber analizado los muebles Ming utilizando las leyes estéticas de la caligrafía, encontramos que algunas de las leyes estéticas de los muebles Ming son similares a las de la estética occidental, como la gradación, la densidad, las formas positivas y negativas, todas las cuales pueden encontrarse en conceptos similares de las leyes estéticas occidentales. Por lo tanto, podemos concluir que, aunque el mobiliario Ming tiene leyes estéticas diferentes a las de Occidente, podemos encontrar similitudes entre ambos, y además existe cierta compatibilidad entre los dos.

Hemos demostrado la funcionalidad de la decoración en los muebles Ming. Aunque los muebles Ming tienen un carácter de estilo simple y naturalista, no excluyen la decoración de los muebles. La

talla, la incrustación y los accesorios de metal, que son formas comunes de decorar los muebles, no sólo enriquecen el efecto visual de los muebles, sino que también tienen cierta funcionalidad, por lo que creemos que los muebles Ming tienen una idea de diseño que integra la función y la decoración. Además, en términos de artesanía y patrones de decoración, los muebles Ming demuestran la habilidad y la herencia cultural de los artesanos de la época.

A continuación, analizamos la estructura de los muebles Ming y descubrimos que la sencillez, la calma y el equilibrio de estilo que posee provienen de su propio sistema, complejo pero ordenado. La razón de este sistema proviene de la fuente del arte chino, la danza. El arte chino difiere mucho del occidental, y la razón fundamental es la diferencia en el origen del arte. El arte chino proviene de la danza, que es la abstracción y simplificación de los movimientos del bailarín en líneas, por lo que el arte chino también puede describirse como el arte de las líneas. La combinación de líneas en el arte chino no es arbitraria, sino que se ajusta a un determinado patrón, un sentido musical del ritmo, que es fundamentalmente diferente del arte occidental, que se originó en el antiguo panteón griego.

Es esta diferencia la que hace que el sentido del espacio en el arte chino sea tan diferente del arte occidental, que busca ser realista y reductor. Por lo tanto, para aclarar las razones de esta discrepancia, analizamos el sentido del espacio en la pintura tradicional china y en la pintura clásica occidental, y finalmente aprendimos que la pintura tradicional china, principalmente la pintura de paisajes, solía utilizar múltiples puntos de fuga en una sola imagen, dando al espectador una sensación irreal de estar flotando en el aire. Esta característica es muy diferente del arte occidental, que busca imitar la naturaleza, debido a las diferentes percepciones del universo entre los chinos y los occidentales. Los occidentales creen que el universo es lejano y desconocido, lo que nos obliga a explorar constantemente el exterior. Los chinos creen que estamos en el universo, que formamos parte de él, que proyectamos nuestras emociones en el universo y éste nos las devuelve, y que este intercambio de emociones es incesante, por lo que debemos seguir explorando hacia dentro.

Comenzamos nuestro debate con los intercambios artísticos entre Oriente y Occidente en el siglo XV, y luego analizamos y comparamos los muebles de las dos culturas diferentes, explorando el hecho de que la razón fundamental de las diferencias estéticas es que las dos civilizaciones tenían percepciones diferentes del universo y, por lo tanto, poseían filosofías diferentes, y que fue la diferencia de pensamiento la que llevó a la diferencia de formas artísticas. Los occidentales separan al hombre de la naturaleza, creyendo que el hombre debe explorar el universo y estudiarlo. Los chinos creen que el hombre es una parte del universo y debe explorar más en su interior. Gracias a la diversidad de las percepciones humanas del universo, somos capaces de crear diferentes culturas y un arte espléndido en el mismo mundo.

El arte occidental deriva su belleza geométrica y matemática del antiguo panteón romano; el arte chino destila sus líneas emocionales de la danza y la música. Se puede decir que la estética china es muy diferente de la occidental, pero se pueden encontrar coincidencias en ella. La diferencia entre ambos es cultural, lo común es que se percibe la belleza de la misma manera.

En conclusión, esta sección ha analizado y definido el estilo de los muebles Ming, demostrando que la estructura general de los muebles Ming crea una unidad tranquila y dinámica de opuestos. La utilización de una compleja artesanía en la decoración, combinada con la simplicidad de la estructura de los muebles, crea también un enfoque decorativo unificado y contrastado, por lo que podemos concluir que los muebles Ming tienen un carácter estético único y muy valorado y que su estilo artístico merece ser estudiado en profundidad.

3.1.2 Influencia de los "intelectuales" en la estética de los muebles Ming

En los capítulos anteriores hemos mencionado varias veces el concepto de "intelectuales", y es difícil evitar hablar de ellos cuando se habla de la cultura tradicional china, ya que este grupo tenía una posición dominante muy importante en la sociedad, la cultura y la política tradicionales de China. Además, los muebles Ming tienen el título de "muebles de los intelectuales", y debido a la especificidad de los muebles Ming, los intelectuales eran tanto los usuarios como los diseñadores de los muebles. Este grupo tuvo una estrecha relación con el desarrollo estético y estilístico de los muebles Ming, y puede decirse que si estudiamos las causas del estilo de los muebles Ming, debemos aclarar el mundo espiritual de los intelectuales Ming, y leer su mundo espiritual para comprender más profundamente el estilo de los muebles Ming.

En primer lugar, hay que definir el término "intelectual" porque la definición de "Wen'ren"³⁴ en chino no es la misma que en la semántica occidental. Los intelectuales chinos ejercían liderazgo cultural y tenían una influencia considerable en la sociedad y la esfera imperial, no en términos de poder económico, aristocrático o real, sino como un grupo especial con una relevante influencia cultural, artística, política y social. Dada la singularidad de este grupo y su notable diferencia con el concepto occidental de intelectual, es fundamental definir esta comunidad para luego explorar su relación con el mobiliario.

Los muebles Ming son conocidos como "Muebles para intelectuales", un término que requiere definición debido a la falta de un equivalente occidental en el contexto del mobiliario. Tras definir la comunidad intelectual, examinamos la conexión entre los intelectuales y el mobiliario para demostrar que los muebles Ming no eran simplemente objetos de uso diario, sino también símbolos

³⁴ 文人 Wen'ren, se refiere a un lector que ha escrito muchos artículos.

de la identidad intelectual. Los intelectuales utilizaban estos muebles para distinguirse de otras clases sociales y plasmar sus valores y su visión de la vida en el diseño de los mismos.

Una de las razones por las que los muebles Ming ocupan un lugar importante en la historia del mobiliario chino es que son un producto de la cultura. El mobiliario Ming era un objeto producido en una época y un entorno político específicos, "La formación del estilo de mobiliario Ming no puede separarse de las tres grandes influencias de la ideología política y religiosa, la forma arquitectónica y el estatus social" (Hang et al., 2015, p.81). Debido a las experiencias vitales de los intelectuales, fusionó el arte con la vida diaria, involucrándose directamente en el diseño de muebles. Esta interacción proporcionó a los muebles un valor cultural y artístico distintivo, convirtiéndolos en portadores de ideas, ideales y estética.

Es relevante también discutir el impacto de las nuevas ideas en los intelectuales como resultado del desarrollo de la sociedad. Cómo esta nueva idea de igualdad permitió a los intelectuales romper el concepto de clase de la sociedad tradicional y poder relacionarse con los artesanos en pie de igualdad. Cómo la asociación de los intelectuales con los artesanos les llevó a diseñar conjuntamente los muebles. Cómo influyeron la estética y los gustos de los artesanos cuando se hicieron amigos de los intelectuales. Además, la transformación del sistema artesanal, arraigado durante 300 años, incidió en la mejora de las habilidades de los artesanos.

Por último, la belleza de los muebles no existe de forma aislada; es un producto tanto del contexto socioeconómico como de la amalgama entre vida y cultura. Por lo tanto, hay que analizar su estilo de vida diario, con el objetivo de analizar las funciones y los tipos de muebles desde una perspectiva vital. Mediante este análisis y estudio, podemos apreciar el valor cultural de los muebles Ming y explorar en profundidad las razones subyacentes de la formación de sus estilos y preferencias estéticas.

3.1.2.1 La clase intelectual y el mobiliario

En la historia de China, se distinguen dos períodos de auge en el desarrollo estético de la vida cotidiana: la época de los Wei-Jin (220-589) y la segunda mitad de la dinastía Ming. Ambos periodos estuvieron marcados por importantes corrientes de liberación del pensamiento. Durante la época de los Wei-Jin y la dinastía Ming, se produjo el "despertar" personal, en el que las personas comenzaron a centrarse en los requisitos estéticos de la forma, la vestimenta, el maquillaje, entre otros. La dinastía Ming se caracterizó por la integración de la estética en la vida diaria, incluyendo el mobiliario como parte esencial de esta estética. Los intelectuales jugaron un papel central en el desarrollo de la estética en la dinastía Ming, y ya hemos mencionado los conceptos de "literatos", "clase erudita" e "intelectuales" varias veces en las secciones anteriores. Por lo tanto, en esta

sección, nos enfocaremos en explicar y definir el significado de "intelectuales" y de "mobiliario perteneciente a los intelectuales" en particular.

Los muebles de la dinastía Ming, cumbre del mobiliario tradicional chino, no solo se destacan por su exquisita elaboración y forma, sino que también difieren de otros periodos en la medida en que no eran meramente productos fabricados por artesanos, sino muebles diseñados por intelectuales que tenían un uso personal. Esto explica por qué los muebles de esta época exhiben una exquisita manufactura, elegante forma y estructura racional. Por tanto, además de estudiar los muebles en sí mismos, es esencial definir el concepto de "Muebles para intelectuales", un término inexistente en el mobiliario occidental.

Las actividades creativas y las características estéticas del mobiliario Ming estaban estrechamente relacionadas con el desarrollo social, económico y cultural de la época, y eran interdependientes con la psicología cultural y la personalidad de la clase erudita. Los literatos de las dinastías Ming y Qing se convirtieron en un rasgo representativo de la cultura tradicional china para la comunidad de literatos, que colaboraron con los artesanos para crear muebles de estilo Ming a través de la madera, la cúspide de la historia de la artesanía china. (K.Yan, 2015, p.18)

A través de la descripción de Yan(2016), podemos determinar la importancia de definir el término "intelectuales". En primer lugar, la comunidad intelectual desempeñó un importante papel en el desarrollo y las preferencias estéticas del mobiliario Ming, no sólo como usuarios sino también como diseñadores de muebles. En segundo lugar, al analizar el arte tradicional chino, debemos hacerlo desde una perspectiva china. Si analizamos los muebles Ming de la manera habitual en Occidente, entonces estamos destinados a equivocarnos y confundirnos porque, en primer lugar, la comunidad intelectual tradicional china no es exactamente igual a la semántica occidental de intelectuales. En segundo lugar, en la historia del desarrollo del mueble en Occidente, la comunidad intelectual no desempeñó un papel tan importante y central en el avance del desarrollo del mueble como en China. Por lo tanto, analizar el significado y el contenido del término "Muebles para intelectuales" nos permitirá comprender más correctamente y en profundidad el mobiliario de Ming, su uso, su pensamiento creativo y su valor artístico.

En primer lugar, definimos el término "intelectual", que en chino se expresa como "wen'ren". Dado que no existe un equivalente exacto en español, optamos por emplear el término 'intelectual' en esta tesis. La definición del diccionario chino para "Wen'ren" es "un erudito capaz de escribir poesía y artículos", lo que convierte a "Wen'ren" en un concepto sumamente amplio, abarcando a las mismas personas que el término occidental "intelectuales". Es importante señalar que el término 'literatos' es

igualmente amplio, existiendo una discrepancia entre su significado y el término occidental "intelectuales".

En segundo lugar, según la definición literaria de los "Wen'ren", la posesión de talento intelectual y literario era una condición necesaria para ser considerado como tal, pero sociológicamente, los "Wen'ren" no se limitaban solo a los poetas románticos en el sentido literario, sino a una clase especial y compleja de chinos antiguos, es decir, los "Wen'ren" en la antigua China desempeñaban generalmente un doble papel, como funcionarios del Estado en la política y como herederos y sucesores en la cultura.

Al describir a los literatos de la dinastía Ming, K.Yan(2015) sostiene que :

Los intelectuales de finales de la dinastía Ming eran probablemente el grupo más distintivo de todos. Fue este grupo, un movimiento de pensamiento cultural que viajó a finales de la dinastía Ming, el que pintó un espléndido cuadro de los dos mil años de civilización feudal que no puede ser fácilmente ignorado. (K.Yan, 2015, p.19-20)

China tiene una larga historia y una gloriosa civilización, y los literatos de la dinastía Ming pudieron convertirse en un grupo especial de personas en la historia china, principalmente porque se encontraban en un entorno social y político especial. "(...) La ecología cultural de la época viajaba con un significado muy traicionero, y toda la sociedad estaba llena de cierta crueldad y violencia (...)" (K.Yan, 2015, p.19).

Los intelectuales de mediados del periodo Ming en adelante tuvieron que luchar contra los gobernantes para mantener su moral aceptada, y hubo varios enfrentamientos violentos entre los intelectuales y el poder imperial a lo largo de la historia. "Los intelectuales de la dinastía Ming se caracterizaban en general por su terquedad y llegaron a obligar al emperador a 'hacer huelga' " (K.Yan, 2015, p. 19). Esto se debe a que esta clase incluía a personas desde ministros que ejercían el poder hasta maestros que enseñaban en las escuelas, y se puede decir que los intelectuales estaban presentes en todas las clases sociales, desde las altas hasta las bajas. Por ello, este grupo de personas podía ejercer una gran influencia en la sociedad e incluso en el poder imperial.

Durante el declive final de la dinastía Ming, un número significativo de funcionarios gubernamentales dimitieron en masa para desafiar al poder imperial y buscar objetivos políticos. Aunque no ahondaremos en las razones y el proceso de estas renunciaciones colectivas, es importante señalar cómo la vida de estos funcionarios afectó al desarrollo del mobiliario.

En primer lugar, tras la dimisión de los funcionarios, un gran número de ellos optó por trasladarse a la región económicamente desarrollada de Jiang'nan, que se convirtió en un destino para numerosos funcionarios que abandonaban sus cargos. Esto llevó a un notable aumento en la construcción de viviendas y, consecuentemente, a un aumento significativo en la demanda de muebles en la zona. Los funcionarios que habían perdido su poder político recobraron su estatus como intelectuales, formando un grupo influyente en sus respectivas comunidades locales. Este grupo mantuvo su interés en la política y sus opiniones ejercieron una gran influencia en la esfera política y social.

En un contexto social desafiante, los intelectuales parecían buscar el hedonismo como escape, sumergiéndose en una orgía casi apocalíptica. Paralelamente, el sentimiento general de tristeza en la sociedad llevó a los intelectuales a refugiarse en los detalles de la vida diaria, magnificando el dolor de la pérdida en su comodidad, creando así un ambiente de decadencia apocalíptica. (K.Yan, 2015, p.19)

De acuerdo con la descripción de K.Yan(2015) de este periodo, los intelectuales se sentían desorientados y angustiados por estar alejados del centro del poder, y para aliviar esta emoción se volcaron en los detalles de la vida, encontrando consuelo en los artefactos cotidianos, que eran efímeros y que a su vez provocaban una sensación de pérdida más profunda, de ahí el fenómeno hedonista de la desesperación apocalíptica de la sociedad.

Este sentido de la pérdida y la idea de disfrutar de la vida contribuyeron al desarrollo de la estética viva china:

La estética clásica china tiene sus raíces en la exploración de la naturaleza y la vida humanas, la vida y el arte que perseguían los antiguos estaban unidos, y la estética de la vida cotidiana de los antiguos era, de hecho, la artificio de la vida. Se puede decir que la estética de la vida es también uno de los colores y matices originales de la estética clásica china (...). (Zeng, 2017, p.335).

Así, la comunidad intelectual de la dinastía Ming tenía una enorme influencia en la política y que también marcaba tendencias sociales en la vida. Su filosofía consistía en perseguir la integración del arte y la vida, es decir, la artificio de la vida cotidiana, que es donde la estética de la vida oriental se diferenciaba fundamentalmente de la europea. Además, la combinación de arte y vida de los intelectuales les llevó a fijarse en los muebles de uso cotidiano y a combinar con ellos sus pensamientos y emociones, lo que influyó en el estilo y la estética de los muebles Ming.

Después de definir el término "Wen'ren" como la "clase intelectual analítica", es esencial analizar los conceptos de "Muebles para intelectuales" y "mobiliario Ming" o "mobiliario de los literatos".

Aunque los muebles de la dinastía Ming se refieren a aquellos producidos durante ese período, no todos pueden considerarse de estilo Ming. Los muebles Ming se distinguen por su elaboración exquisita, diseño atractivo y material de madera dura. Excluimos los muebles de la familia imperial debido a su alto costo y su propósito de exhibir poder y riqueza, diferente a la esencia de los muebles Ming.

Si consideramos el mobiliario Ming como una simple mercancía, debemos analizarlo en relación con el poder adquisitivo de las distintas clases durante el periodo Ming. R.Wu(2008), en su análisis de la "cultura de consumo", destaca:

La "cultura de consumo" implica una cultura de estatus diferenciado(status differentiated) y de mercado segmentado(market segmented) a través del consumo en la sociedad moderna. En esta cultura, los gustos individuales reflejan no sólo el estatus social del consumidor (edad, género, ocupación, grupo étnico, etc.), sino también los valores sociales y el estilo de vida personal del consumidor. Considerando el período Ming tardío desde esta perspectiva, aunque menos complejo en términos de estructura social que la sociedad contemporánea, todavía había diferentes clases sociales y grupos de estatus. Estas diferentes clases sociales y grupos de estatus tenían diferentes necesidades de consumo de bienes. En particular, cuanto más elitista era la clase social, más tendía a marcar su estatus mediante la forma de consumo o la compra de objetos especiales, formando así una cultura especial de consumo. (R.Wu, 2008, p.205-206)

Según la teoría de R.Wu(2008), es fundamental estudiar a los principales demandantes de muebles Ming y su comportamiento de consumo para dilucidar el papel real de los muebles Ming a partir del comportamiento de la demanda y el uso de los consumidores. Durante la dinastía Ming, de mediados a finales, fue una época de vida refinada, y al mismo tiempo, según algunos, una época de degradación. El emperador Hong'wu de principios de la dinastía Ming prefería una vida sencilla, y su política y comportamiento personal influyeron en el clima social de los primeros años de la dinastía Ming. Con el desarrollo económico y comercial, la vida material se enriqueció tanto que los intelectuales se sumergieron gradualmente en un mundo de placer y lujo a mediados del período Ming.

A mediados y avanzaba la dinastía Ming, las costumbres e ideas de la sociedad se fueron transformando. Nunca antes, especialmente en el período Ming tardío, la gente había sido tan abiertamente adicta al deseo, nunca antes había estado tan ansiosa por experimentarlo de diversas maneras y por hablar de sus experiencias relacionadas. (...) El período Ming tardío se convirtió en una época de extravagancia (...)Desde el emperador hasta la gente común, la extravagancia era el de moda, y toda la sociedad cayó en una cultura de derroche extravagante. (Zeng, 2017,p.1063).

Este fenómeno puede corroborarse al observar los muebles Ming existentes, los cuales se pueden dividir en dos categorías según la dureza de la madera: madera común (leñas) y madera preciosa (maderas duras). En cuanto al número de piezas conservadas, los muebles de madera dura representan la mayoría, probablemente debido a su mayor durabilidad y fáciles de conservar que la madera ordinaria, y porque las maderas duras son más caras y tienen un mayor valor para el coleccionista. Sin embargo, cuando se comparan factores como la artesanía y el modelado, los muebles de madera dura son significativamente mejores que los de madera ordinaria, y también en términos de tiempo, los muebles de finales de la dinastía Ming son los más maduros en estilo, siendo más refinados tanto en la artesanía como en el modelado.

R.Wu(2008) en “Consumer Society and the Scholar in the Late Ming Dynasty” :

Al estudiar tres tipos de textos, incluyendo los documentos de Huizhou³⁵, las listas de familias de Yan Song³⁶, y “Changwu Zhi”³⁷ de Wen Zhenheng³⁸, había tres patrones diferentes de consumo de muebles en ese momento. Estos tres diferentes patrones de consumo, detrás de la reflexión hay tres diferentes culturas de consumo. El número de muebles que poseía el propietario medio de la dinastía Ming puede ejemplificarse con los documentos de Huizhou, lo que nos permite ver que incluso la familia media acomodada tenía unos cuantos muebles decentes, mientras que los pequeños comerciantes poseían un poco más. (...) En cuanto a los muebles de alta clase que se consumen en la parte superior del consumidor, a través de la hoja de copia de Yan Song “tian shui bing shan lu”³⁹, vemos que la mayoría de estos muebles de alta clase y exquisitos, la mayoría de los materiales son escasos y caros, y tienen lacas de color y decoraciones talladas, o incrustaciones de oro y gemas trazadas. (R.Wu, 2008, p.245)

³⁵ Huizhou, nombre histórico y geográfico. Ubicación geográfica en la parte alta del río Qiantang. En 1367, Zhu Yuanzhang cambió el nombre de la Prefectura de Xing'an por el de Prefectura de Huizhou.

³⁶ Yan Song (3 de marzo de 1480 - 10 de mayo de 1566), originario de Fujian, fue un político de la dinastía Ming. La Historia de la Dinastía Ming enumera a Yan Song como uno de los seis oficiales más traicioneros de la Dinastía Ming.

³⁷ Chang wu zhi es un libro que introduce la apreciación de los muebles de las habitaciones, flores, árboles, agua y piedras, pájaros y peces, pinturas, camas, utensilios, posiciones, ropa, botes, vegetales y frutas, té y otros artículos, y cómo recolectarlos.

³⁸ Wen Zhenheng (1585-1645) fue un escritor, pintor y arquitecto paisajista, nacido en el condado de Changzhou (ahora Suzhou, provincia de Jiangsu), y está representado por su obra Changwu Zhi.

³⁹ El oficial corrupto de la dinastía Ming, Yan Song, había incluido sus bienes en un inventario después de que su propiedad fuera confiscada, sólo para registrar artículos con hasta 60.000 palabras.

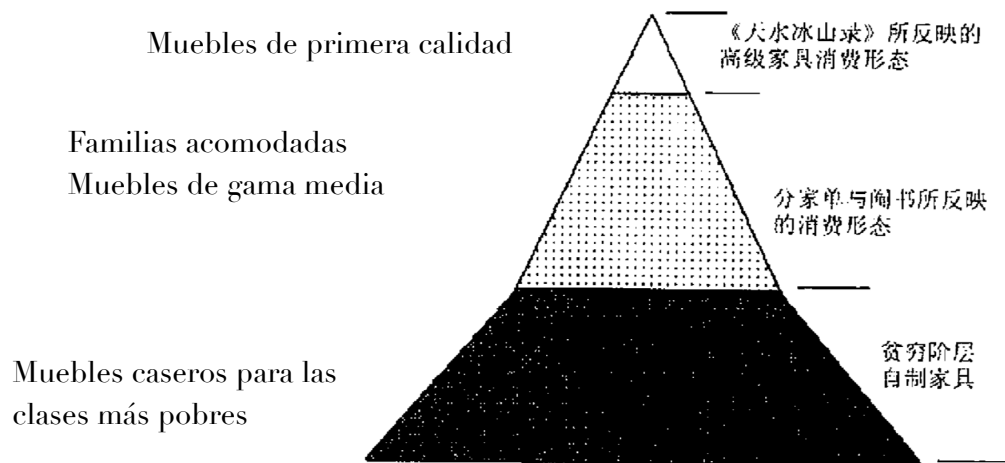


Figura 65 Representación esquemática de los patrones de consumo de muebles (Copiado por el libro "Consumer Society and the Scholar in the Late Ming Dynasty")⁴⁰

Como consecuencia, los usuarios de estos muebles costosos, elaborados y de alto valor estético no pertenecían a la clase común. Dado que las maderas duras eran importadas de ultramar, su fabricación resultaba costosa y requería mucho tiempo, siendo los muebles hechos a medida un privilegio exclusivo de aquellos que podían costearlos. Para las clases menos acomodadas, cuyos muebles solían ser de fabricación casera, la mayoría carecía de maderas duras y su confección primaba la practicidad sobre la estética.

Sin embargo, según la perspectiva de R. Wu (2008), la clase intelectual no puede ser definida meramente por su poder adquisitivo en la estructura social de las dinastías Ming y Qing. Los eruditos constituían, sin duda, el grupo de mayor prestigio en aquel período. Dentro de este grupo, los más numerosos eran los de la clase baja, los eruditos, muchos de los cuales se dedicaban a la creación literaria, convirtiéndose en escritores renombrados. Este segmento social poseía sus propias pautas de comportamiento y consumo, empleando su gusto y estilo de consumir para marcar su estatus social. Su consumo, de este modo, se convertía en un símbolo distintivo de su posición social y de distinción en el mercado. "A finales de la dinastía Ming, ciertos sectores de la intelectualidad buscaban activamente moldear un tipo de mobiliario intelectualizado con un gusto distinto al de los muebles refinados" (R. Wu, 2008, p.245).

La postura de R. Wu (2008) desestima la noción de mobiliario intelectual como simple objeto de consumo, argumentando que la clase intelectual no estaba dividida por recursos económicos. Más bien, sostiene que el mobiliario Ming representaba una cultura de consumo específica de una clase social distinta y que dichos muebles no eran meramente elementos para el uso cotidiano.

⁴⁰ WU Renshu, (2008), La sociedad de consumo de Ming y shi da fu, Beijing, China : Zhong Hua Shu Ju, Julio de 2008, ISBN179101061628 ,p245

El papel de la cultura de consumo en la diferenciación de la identidad y la segmentación del mercado ya puede verse en la China moderna temprana en este nivel de una sociedad de consumo bien mercantilizada, y los gustos particulares establecidos por los intelectuales reflejaban sus valores y estilos de vida. (R.Wu, 2008,p.246)

Para los intelectuales, el mobiliario representaba más que una simple satisfacción de necesidades, era una forma de mostrar su buen gusto y su valor intelectual. Hacia el final de la dinastía Ming, para diferenciarse de aquellos que simplemente buscaban muebles lujosos, los intelectuales de clase media-alta desarrollaron un gusto específico en los estilos de mobiliario que buscaban. Exigían muebles con materiales distintos a los utilizados por las clases menos acomodadas y con un estilo general diferente al preferido por las clases más adineradas. Estos intelectuales valoraban altamente la estética de sus muebles, utilizándolos como medio para exhibir sus gustos artísticos. Los muebles ya no eran meramente objetos, sino una expresión artística más, lo que otorgó a los muebles Ming un nivel artístico superior al de otras épocas, razón por la cual los estudiosos los consideran equivalentes a los "muebles intelectuales".

En “The Confusions of Pleasure :Commerce and Cultura in Ming China”, Brook(1951) señala :

Los intelectuales padecen de ansiedad, que proviene de la creciente clase empresarial en la sociedad. La antigua clase de comerciantes chinos era la clase más baja de la sociedad. Incluso si tenían riqueza, según el concepto en ese momento, los comerciantes eran simplemente personas vulgares que perseguían intereses y no eran respetados por el público. Pero a medida que la atmósfera social se ha vuelto extravagante y exagerada, los conceptos de clase se han vuelto borrosos. Los empresarios comenzaron a imitar a los intelectuales desde la vestimenta, el comportamiento e incluso el comportamiento, este estado les hace sentir crisis y sentir que su estatus social ha sido desafiado, por lo que necesitan cambiar constantemente las reglas estéticas para mantener su estatus especial.(Brook, 1951, p.251)

Brook (1951) argumenta que la moda se utiliza para distinguir lo común de lo excepcional, y los estándares de la moda nunca han sido inmutables, siempre requieren ajustes constantes. El propósito de esto es generar frustración en aquellos que se acercan al estándar. Por lo tanto, podemos aplicar este enfoque para reflexionar sobre los muebles de los intelectuales. Con el desarrollo económico, la posición social de la clase mercantil ha mejorado y, en muchos aspectos, están imitando a los intelectuales. La clase intelectual está bajo presión y, por ende, deben asegurarse de que la clase mercantil les resulte difícil de imitar, lo que significa que no solo se preocupan por el precio de los muebles, sino que también enfatizan su calidad.

Zeng(2017) presenta una descripción similar de la presión que ejercía la clase mercantil sobre los intelectuales a finales de la dinastía Ming: "En una sociedad así, con una economía de mercancías inusualmente activa, la gente 'valoraba el comercio y reverenciaba a los mercaderes' y 'adoraba el dinero y perseguía riqueza',. En consecuencia, el orden jerárquico social, así como el concepto de inferioridad y superioridad, se tambalearon"(Zeng, 2017, p.421).

Cuando la opulencia se vuelve dominante, el dinero corroe el sistema tradicional de jerarquía y se produce un cambio drástico en el orden social, los intelectuales se ven desafiados por otros estratos sociales, especialmente por los comerciantes adinerados, debido a su posición privilegiada. Surge la ansiedad entre ellos. Para mantener sus privilegios culturales, los intelectuales modifican constantemente las reglas estéticas y aumentan progresivamente las discusiones relacionadas con el "buen gusto". (Zeng, 2017, p.3473)

La inquietud de los intelectuales les llevó a adoptar una visión de la vida que enfatizaba las diferencias, las particularidades y la diversidad de las cosas, lo que se describe como 'Gui (cara), Huo (vivo) y Bian (cambio)'. En este sentido, los intelectuales se enfocaron en resaltar su 'identidad', es decir, la disposición y el mobiliario de su estudio.

El estudio era de gran importancia para los literatos, ya que lo consideraban un capital cultural único y distintivo. Este espacio representaba una riqueza que expresaba el conocimiento o las ideas que poseían, siendo una legitimidad utilizada para respaldar su estatus y poder. (R.Wu, 2008, p.236)

Según R.Wu(2008), el mobiliario era un elemento clave utilizado por los intelectuales para denotar su identidad social y su estética personal.

Los objetos del estudio incluían muebles como papelería, estanterías, escritorios (...) y sofás, así como decoraciones antiguas y epigráficas, que eran símbolos importantes para que los intelectuales establecieran el dominio (hegemony) que tenían en la cultura(...). (R.Wu, 2008, p.238)

El argumento presentado por R.Wu(2008) indica que los intelectuales otorgaban especial importancia al mobiliario de sus estudios, considerándolo su capital cultural y un símbolo fundamental para respaldar su dominio cultural. Sin embargo, a finales de la dinastía Ming, debido a la comercialización del mobiliario, los elementos decorativos del estudio y los muebles que lo componían podían ser adquiridos con dinero, lo que llevó a que estos espacios dejaran de ser exclusivos de la clase intelectual. " (...) La mercantilización generó un consumo de lujo y trastocó los símbolos de identidad y poder de los intelectuales originales" (R.Wu, 2008,p.239).

Este fenómeno se intensificó hacia finales de la dinastía Ming, especialmente porque los intelectuales se encontraban en una carrera política desafiante, al mismo tiempo que el aumento del estatus de la clase mercantil en la sociedad exacerbaba su sensación de crisis. Como resultado, los intelectuales tuvieron que enfocarse en el símbolo de su estatus: el estudio. Nuevamente, la clase intelectual elevó el nivel estético del mobiliario del estudio, diferenciándolo de la clase mercantil. Para distinguirse de los muebles adquiribles con dinero, los intelectuales comenzaron a resaltar la importancia del gusto y la estética. Consideraban que solo la estética de la clase intelectual podía discernir verdaderamente el valor de los objetos, y que el buen gusto y la estética no podían ser imitados por la clase mercantil. Por lo tanto, podemos inferir que los intelectuales consolidaron y elevaron su estatus social a través de la decoración y amueblamiento de sus estudios.

Una prueba clara de esta idea es el acto de algunos intelectuales que empezaron a grabar sus nombres en los muebles que diseñaban. R.Wu(2008) argumenta que “la esencia de esta práctica era individualizar los muebles como un medio de resistencia a la mercantilización y dotarlos de una significación cultural” (p.241). La acción de grabar nombres en los muebles diseñados era más una forma de conferirles un sentido de superioridad cultural. Además, cuando estos muebles llegaban al mercado y eran rápidamente buscados por el público, esto añadía renombre al diseñador.

La exigencia de una estética elevada y la diferenciación entre la clase intelectual y la mercantil condujo a un carácter estético de los muebles que no perseguía exclusivamente materiales costosos ni decoraciones lujosas. En su lugar, se enfocaba en la funcionalidad, la practicidad y, sobre todo, en formas de muebles innovadoras y distintivas, alejadas de la “mercantilización”. Influenciados por estos rasgos estéticos y las preferencias únicas de los intelectuales, los muebles Ming se convirtieron en un estilo único en la historia del mobiliario chino. No buscaban la ornamentación excesiva ni la artesanía intrincada, sino que combinaban la practicidad con el arte.

En contraste con otras épocas, el mobiliario Ming ponía mayor énfasis en la practicidad y la comodidad. En gran medida, se tomaban en cuenta las proporciones y dimensiones de los muebles para que se ajustaran a las medidas humanas, lo que guardaba cierta similitud con el concepto moderno de ergonomía. Aunque no existían nociones definidas de ergonomía humana en la dinastía Ming, los diseños de los intelectuales estaban específicamente pensados para su propio uso cotidiano.

Cuando los intelectuales integraban su sentido estético y creativo en el diseño de muebles, mostraban una inclinación hacia la reverencia por el ser, la originalidad y la belleza natural. Este rasgo de personalidad contribuyó a una amplia variedad de estilos de muebles Ming. (Hang et al., 2015, p.82)

Tomemos como ejemplo la silla Zen: muchos intelectuales de la dinastía Ming practicaban el budismo y mantenían una habitación Zen en sus hogares, donde dedicaban largos períodos a la meditación diaria. Por ende, los requisitos para una silla Zen no solo se centraban en lo visual para proporcionar una sensación de calma, sino también en la comodidad en su uso. Después de períodos prolongados de estar sentados, es natural que las personas se fatiguen; por lo tanto, se necesitan reposabrazos para el descanso, mientras que el respaldo de la silla proporciona soporte cuando el cuerpo se inclina hacia atrás.

La silla Zen se utiliza para sentarse con las piernas cruzadas, lo que reduce la necesidad de apoyarse constantemente en los reposabrazos. Por eso, la altura de estos reposabrazos y respaldos es menor que la de las sillas convencionales, manteniendo un aspecto visual sencillo. La forma de la silla Zen debe considerar tanto la comodidad como la estética al ser utilizada. Los intelectuales diseñaban estas sillas según sus preferencias personales en términos de uso y estética, buscando lograr una combinación armoniosa entre función y belleza.



Figura 66 Silla de Zen
(<https://kknews.cc/zh-hk/collect/6lpmveq.html>)

Además de la silla Zen, los intelectuales también idearon un tipo de silla con sistema de calefacción. Dada la necesidad de leer y escribir durante largos periodos, la comodidad al sentarse influía directamente en la inspiración y calidad de su creación. Esta silla calefactada disponía de un lugar para colocar una olla de carbón, proporcionando así el calor necesario para no sufrir frío en invierno. Además, incorporaba la función de quemar incienso, permitiendo a los usuarios sentarse cómodamente mientras leían y disfrutaban de la sutil fragancia. Zeng (2017) destaca:

La silla de calefacción de Li Yu combina la comodidad física con el elemento estético del incienso. Los literatos que se relajaban en esta silla mientras leían y escribían, disfrutaban del suave aroma

del incienso, permitiéndoles experimentar el confort sensorial y la relajación espiritual. Esta fusión reflejaba el arte de la vida cotidiana. (Zeng, 2017, p.1242-1251)

La silla Zen y la silla de calentamiento son sólo una pequeña parte de los muebles diseñados por los intelectuales, pero podemos conocer las necesidades y la estética de los intelectuales para el mobiliario a través de estos dos muebles.

A finales de la dinastía Ming, se puso de moda que los literatos participaran en el diseño de muebles. (...) Los diseños de los literatos reflejaban sus gustos estéticos únicos. Confort físico y mental se unían en sus esfuerzos por crear una atmósfera de vida estética. La estética se percibía como una fusión entre la mente y el cuerpo. (Zeng, 2017, p.1251)

Las pocas piezas de mobiliario diseñadas por los propios intelectuales, que hemos enumerado, indican que los muebles no eran simplemente una exhibición de riqueza, sino más bien un símbolo de estatus. El estilo de los muebles reflejaba el gusto del propietario: los intelectuales diseñaban estos muebles para satisfacer tanto sus necesidades diarias como para expresar sus preferencias estéticas. Esta dualidad destacaba su identidad y los diferenciaba de la clase mercantil. Así, los muebles Ming se caracterizaban por una fusión única entre funcionalidad y arte. Su elegancia, sencillez y estructura, así como la ausencia de decoraciones excesivas o tallas complejas, estaban directamente relacionadas con la estética distintiva de los usuarios y diseñadores de los muebles Ming.

En este capítulo, se busca definir el concepto de "mobiliario intelectual" comenzando con la definición del grupo de "intelectuales" o "literatos", identificándolos como una sociedad específica en la dinastía Ming. Este grupo no se caracterizaba por la riqueza, sino por su influencia cultural y política. Los intelectuales tenían un poder político notable en la sociedad tradicional china; su influencia en la opinión social y su liderazgo en el pensamiento social eran muy significativos. Las clases menos privilegiadas tendían a seguir sus palabras y acciones como ejemplos a emular.

A continuación, se examinan los tres tipos de muebles de consumo existentes durante la dinastía Ming, llegando a la conclusión de que hacia el final de este periodo, surgió una cultura de consumo que afectó el estatus social tanto de la clase mercantil como de la comunidad intelectual. Ante el ascenso de la clase mercantil, los intelectuales comenzaron a cambiar con frecuencia sus estándares estéticos, complicando así los intentos de la clase mercantil de imitar su estilo comprando muebles comerciales.

La estética de los muebles no residía en la ostentación de materiales lujosos o una artesanía intrincada, sino en la calidad del gusto presentado por los muebles. El propósito de esta exigencia estética era hacer que replicar los muebles resultara imposible para los imitadores. A medida que la sociedad se desarrollaba y el mobiliario se comercializaba más, muchos intelectuales optaron por diseñar sus propios muebles para obtener piezas que satisficieran sus necesidades de uso y, al mismo tiempo, destacaran los símbolos culturales que les diferenciaban de otras clases sociales.

Finalmente, al definir los "Muebles para intelectuales", se entiende que los muebles Ming no eran simplemente mobiliario; también representaban un símbolo cultural para los intelectuales. Su diseño no solo buscaba ser una mercancía para ganar dinero, sino que era considerado su "capital cultural". En consecuencia, los muebles Ming no solo son muebles tradicionales con valor estético, sino que también albergan un valor cultural significativo, tanto como piezas de colección tradicionales como patrimonio cultural complejo. Esto subraya aún más la importancia de estudiar en profundidad los muebles Ming.

3.1.2.2 Artesanos e intelectuales

Como se mencionó anteriormente, algunos intelectuales participaban en el diseño de muebles, lo que hace necesario analizar el papel de los artesanos en su fabricación. Es esencial aclarar varios puntos. En primer lugar, es importante considerar si el nivel estético de la comunidad de artesanos estaba a la par con el de los intelectuales. En segundo lugar, es crucial comprender cómo colaboraban los intelectuales, que ocupaban un escalafón superior en la escala social, con los artesanos, que se encontraban en un nivel inferior de la jerarquía social.

La antigua sociedad china siempre ha estado estructurada en una estricta jerarquía social. Cada estrato tenía su propio código de conducta, y esta rigidez jerárquica, que también era un medio de dominación política, se convirtió en un principio moral que la sociedad seguía. En la sociedad tradicional china, había cuatro clases sociales conocidas como "Shi, Nong, Gong, Shang"⁴¹, y los "Gong" eran los artesanos, ubicados en el tercer lugar. En la jerarquía gubernamental y social altamente estructurada, los "Shi" eran los segundos en importancia después de la familia real, mientras que las demás personas de todos los estatus pertenecían al estrato inferior conocido como la clase plebeya. Los artesanos eran trabajadores sin formación formal que se ganaban la vida con sus habilidades manuales.

La fabricación de los muebles Ming requería la colaboración tanto del diseñador como del fabricante. Surge la pregunta: ¿por qué los intelectuales, que ocupaban un rango social

⁴¹ Shi(士),Nong(农),Gong(工), Shang(商), Las clases más comunes en la sociedad china tradicional eran los que estudiaban, los que cultivaban, los que trabajaban como obreros y los que hacían negocios

relativamente alto, estaban dispuestos a trabajar con los artesanos y crear piezas tan emblemáticas en la historia del mobiliario chino? Aquí es crucial señalar una tendencia social de pensamiento que se manifestó en el período tardío de la dinastía Ming: la difuminación de los límites del estatus social.

(...) Durante este período, las fronteras tradicionales entre la clase intelectual y la clase mercantil se habían vuelto muy borrosas. Hay ejemplos de comerciantes que entran en la clase intelectual en esa época, además de ejemplos de personas que se han convertido de intelectuales a comerciantes. (Y.Chen, 2017, p345)



Figura 75 Image de Yu Xiangdou en grabado en madera
(<https://www.zhonghuadiancang.com/renwu/yuxiangdou/>)

La Figura 75 exhibe una xilografía de Yu Xiangdou. En la imagen, Yu Xiangdou viste como un intelectual, pero en realidad es un librero sin mucho culto. Al inicio de la dinastía Ming, habría sido inaceptable vestirse de esa manera, excediendo los límites jerárquicos. Sin embargo, hacia el fin de la dinastía Ming, esta rígida percepción de clase se debilitó y las fronteras se desdibujaron aún más, influenciadas por la idea de emancipación. El atuendo de Yu Xiangdou marcó tendencia en la clase mercantil y reflejó el cambio en el orden social.

El vestuario de Yu Xiangdou fue un claro ejemplo del cambio social que se produjo a mediados y finales de la dinastía Ming, influido por la idea de emancipación. La idea predominante cambió

hacia la creencia de que cualquier individuo con un buen corazón podía ser considerado un santo, desafiando la noción previa de que solo aquellos con conocimientos podían alcanzar tal estatus, abriendo la posibilidad a todos, independientemente de su clase social.

La idea liberal de la igualdad para todos comenzó a surgir en la sociedad como resultado de la emancipación de las ideas, una idea que fue sin duda un cambio muy significativo para China, que siempre había sido una clase fija. Los intelectuales fueron los que respondieron más activamente, y su tendencia a comportarse de forma plebeya se hizo cada vez más prominente, convirtiéndose incluso en una tendencia.

“Los padres son el cielo y la tierra, el buen hombre es un santo, el esclavo es el amigo, el dormitorio es el templo”.⁴²

La idea de la amistad igualitaria con los esclavos representa el progreso de la época, un fenómeno no presente durante los primeros años de la Dinastía Ming. "Según las ideas tradicionales, había una distinción fija entre lo superior y lo inferior, que no debía confundirse.(...) Después de la mitad de la Dinastía Ming, la jerarquía había tendido a colapsar y el control tradicional estaba casi en estado de desorden" (Y.Chen, 2017, p.359).

La idea liberal de igualdad para todos surgió como resultado de la apertura mental, representando un cambio significativo para la China tradicional, que había permanecido estructurada en clases fijas. Los intelectuales fueron los que respondieron con mayor vigor, adoptando comportamientos más relajados que se volvieron cada vez más evidentes, convirtiéndose en una tendencia.

Xu Wei es uno de los pensadores más emblemáticos de la dinastía Ming, cuya ideología defiende la afirmación de los "deseos naturales del hombre" y hace hincapié en la naturalidad del ser humano.

Xu Wei creía que la naturaleza humana es natural, y (...) pedía que se gobernara a las personas de acuerdo con su naturaleza natural, en lugar de hacer que el gobierno encadenara y paralizara su naturaleza natural. Debido al énfasis en la naturaleza humana natural, (...) hace especial hincapié en la necesidad de mejorar la condición del hombre, defiende la importancia de la vida material del hombre y aboga por la igualdad del hombre. (Qi, 1984, p.30)

Su postura acerca de que “mientras uno sea bueno, es un santo” refleja la noción de igualdad, desafiando las restricciones de clase y la estructura feudal, proponiendo que incluso los trabajadores de los estratos más bajos tienen derecho a una vida plena y pueden ser respetados si actúan con

⁴² Huang Zongxie,1676, Ming Ru Xue An(El confucianismo en la Dinastía Ming), China. Traducido por la autora.

integridad. Qi(1984) comenta sobre la opinión de Xu Wei que "los puntos de vista de Xu Wei sobre la naturaleza humana, que ya llevan la idea moderna de libertad e igualdad, son un precursor de la emancipación del hombre y tienen una profunda influencia en el surgimiento y desarrollo del pensamiento literario de la época" (p.30).

Esta inclinación hacia la igualdad y la ruptura de las restricciones de clase llevó a un fenómeno común hacia el final de la dinastía Ming: los intelectuales entablaron amistad con los artesanos, que anteriormente habían sido sus esclavos. Los intelectuales conceptualizaban el estilo de los muebles mientras que los artesanos se encargaban de su producción. Esta colaboración innovadora es una de las razones por las que los muebles Ming se consideran gloriosos en la historia del mobiliario chino. Los intelectuales poseían una comprensión estética y conocimiento, mientras que los artesanos aportaban su experiencia y habilidades. Su cooperación permitió que los muebles no solo fueran exquisitamente elaborados y estructuralmente sólidos, sino que también exhibieran una elegancia formal, combinando verdaderamente la función y el arte, dejando así un legado espléndido en la historia del mobiliario.

Hacia el final de la dinastía Ming, la estructura social experimentó sutiles pero profundos cambios a medida que la economía mercantil se desarrollaba y las actitudes de la sociedad cambiaban. En primer lugar, el sistema artesanal evolucionó, permitiendo a los artesanos concentrarse más en perfeccionar su oficio. El estatus social de los artesanos mejoró notablemente gracias a la mejora en sus habilidades y su reconocimiento. En segundo lugar, como resultado de estos cambios sociales y de las nuevas corrientes de pensamiento, la clase intelectual dejó de lado los prejuicios de las clases feudales y estableció relaciones de amistad con artesanos expertos. Este fenómeno incrementó la reputación de los artesanos y mejoró su comprensión estética del arte y la artesanía, gracias a la interacción con la clase intelectual.

Bajo la ley Ming, los artesanos eran inscritos en un registro familiar especial, heredando este estatus de generación en generación, lo que les otorgaba un estatus social extremadamente bajo. La condición de artesano les impedía presentarse a los exámenes para la selección de funcionarios, lo que significaba que no tenían oportunidades para ascender en la jerarquía social y acceder a puestos gubernamentales. Además, se veían forzados a trabajar para el gobierno sin recibir compensación alguna. Los artesanos debían cumplir con jornadas de trabajo impuestas, carecían de libertad y trabajaban bajo condiciones de alta intensidad.

Pero este sistema era demasiado estricto. Los artesanos estaban obligados a terminar su trabajo en un tiempo y lugar determinados, y no tenían libertad, siendo, en efecto, obreros obligados a trabajar con gran intensidad. A finales de la dinastía Ming, los inconvenientes administrativos del sistema

empezaron a salir a la luz. Los artesanos de la dinastía Ming debían trabajar por turnos y no solo tenían que pagar impuestos al gobierno sin tener ingresos, lo que hacía muy difícil su vida y sus escasos ingresos dificultaban el mantenimiento de una vida normal.

La mayoría de los artesanos que trabajaban en turnos eran víctimas de la catástrofe; solo uno o dos de cada diez eran ricos, y la mayoría eran personas que vivían en la penuria. Para poder llegar a Pekín para sus turnos, tenían que vender sus campos, casas e incluso a veces a sus hijos, o pedir dinero y ropa prestados. Una vez en Pekín, tenían que gastar dinero para sobornar a sus superiores, e incluso mendigar en las calles junto con los mendigos para ser liberados de (...), lo antes posible, cuando no había dinero disponible. De hecho, había menos de doscientas o trescientas personas trabajando (...).(Ming ,2019,p.55)

Según la descripción de Ming (2019), podemos entender las difíciles condiciones de vida de los artesanos en aquella época y la estricta gestión del gobierno sobre ellos, lo que llevó a que un gran número de artesanos se saltara los turnos, faltara al trabajo, huyera y desapareciera. "Hubo veintisiete mil familias de artesanos que se trasladaron de Nanjing a Pekín durante el periodo de Yongle, una cifra que, asumiendo una familia con una persona en servicio, requería veintisiete mil para el trabajo. (...) Después de Xuande, estos artesanos huyeron en masa, y para el año de Chenghua solo quedaban seis mil"(Ming, 2019, p.55). Un gran número de artesanos había huido y los que estaban en servicio eran ineficientes. Dada la gravedad del problema, el sistema original de registro de artesanos se había vuelto ineficaz y requería ajustes, lo que condujo a la propuesta de reforma de "plata en lugar de servicio".

En 1485, una nueva política gubernamental fue implementada, permitiendo que los artesanos del sur en servicio pudieran pagar 9 Qian⁴³ al mes, mientras que aquellos del norte podrían pagar 6 Qian. Una vez aprobado por el gobierno, quedaban exentos de prestar servicio. Los que se negaban a pagar continuaban bajo el sistema de turnos. Este cambio transformó gradualmente el sistema artesanal de la dinastía Ming, otorgando a los artesanos la opción de eximirse del servicio mediante pagos.

La reforma del sistema artesanal, que ha durado más de 300 años, ha sido posible gracias a la evolución de la sociedad, además de que el sistema original casi ha fracasado. Ming sostiene que:

(...) Después de la mitad de la dinastía Ming, como resultado del continuo impulso al desarrollo de las fuerzas productivas, la producción de mercancías y las relaciones monetarias se desarrollaron

⁴³ Qian(钱) es la unidad de masa más pequeña en China, y esta unidad de medida se sigue utilizando en las recetas de hierbas, oro y recetas. Un Qian equivale a 5 gramos.

rápida, facilitando la comercialización de la artesanía, y se dieron las condiciones para la realización de la plata en lugar de la servidumbre. (Ming, 2019, p.56)

La reforma del sistema no solo alivió la carga que recaía sobre los artesanos, sino que también les otorgó una mayor libertad y flexibilidad. Los artesanos disponían ahora de más tiempo libre para dedicarse a la producción. El vigoroso desarrollo de la economía de mercancías durante mediados y finales de la dinastía Ming permitió un mayor rendimiento económico para los distintos artesanos, incentivándolos a mejorar sus habilidades y técnicas. Esta mejora no solo se reflejó en la producción artesanal sino también en el incremento del estatus social de los artesanos.

La reforma del sistema otorgó a los artesanos una mayor libertad y tiempo libre para dedicarse a la producción, incrementando así su motivación para subsistir. El florecimiento de la economía de mercancías impulsó a los artesanos a ser más proactivos en la producción, fomentando avances e innovaciones en sus artesanías y estilos.

La libertad personal alcanzada por los artesanos, gracias al desarrollo económico en la región de Jiangnan, les permitió adaptarse a la demanda del mercado y obtener beneficios económicos de sus habilidades, lo que constituía el nivel básico del estatus social de los artesanos. Aquellos con una base económica sólida pudieron expandir sus operaciones, mejorar su tecnología y perfeccionar sus habilidades artesanales. El incremento en la eficiencia de la producción permitió la acumulación gradual de riqueza a lo largo de generaciones. (Ming, 2019, p.128)

Hacia el final de la dinastía Ming, los artesanos habían ganado popularidad y reconocimiento por su habilidad artesanal. Históricamente, la documentación sobre la comunidad de artesanos era escasa debido a su bajo estatus social y al hecho de que los documentos oficiales no dedicaban atención a los trabajadores de la parte inferior de la jerarquía social. Además, la mayoría de los artesanos carecían de educación formal, lo que les impedía llevar registros escritos.

Fue únicamente cuando los artesanos entablaron amistad con los intelectuales que la comunidad empezó a ser documentada y descrita por escrito. Los intelectuales, influidos por nuevas ideas que promovían la igualdad, desafiaron los prejuicios arraigados. Anteriormente, ser artesano se consideraba un trabajo de baja categoría, asociado solo con la obtención de ingresos. Sin embargo, estas percepciones cambiaron radicalmente a finales de la dinastía Ming, especialmente en la región china de Jiangnan, donde las amistades entre intelectuales y artesanos eran frecuentes.

Ming(2019) resalta el significado del ensayo de Zhang Dai⁴⁴ "Prefacio de Taoan Meng Yi"⁴⁵: "Según Zhang Dai, no hay nada en el mundo que pueda hacer que las personas sean nobles, y ser bajo es también una autoejecución, y la profesión a la que se dedican las personas no las hace en sí mismas nobles o bajas"(Ming, 2019, p.220). Esto evidencia la visión de los intelectuales sobre la igualdad más allá de las divisiones sociales, una idea progresiva para la época.

El contacto con los intelectuales influyó notablemente en los artesanos, quienes comenzaron a aprender y a imitar conscientemente las prácticas de estos eruditos. Por ejemplo, al observar que los intelectuales solían firmar sus obras, los artesanos adoptaron esta costumbre, lo que contribuyó en gran medida a la expansión de su reputación y reconocimiento. Esta interacción no solo impulsó la fama de los artesanos, sino que también transformó sus propias perspectivas. Buscaron emular el estilo de vida y el aprendizaje de los intelectuales, desafiando la imagen estereotipada de trabajadores incultos y vulgares de estratos sociales inferiores que se tenía de ellos.

Por otro lado, los artesanos no solo emularon el comportamiento y las aficiones de los intelectuales, sino que también adoptaron un carácter y temperamento similares. Un ejemplo notable es Pu Zhongqian⁴⁶, un destacado artesano especializado en tallado de bambú, cuyas obras se vendían a precios elevados. Las reseñas sobre él destacan su desinterés por el lujo, su estilo de vida sencillo, la falta de interés en el beneficio económico y su franqueza con sus amigos (Ming, 2019, p.226). Estos rasgos suelen asociarse a intelectuales con gustos más refinados, lo que demuestra que, a diferencia de la concepción tradicional sobre los artesanos, los famosos artesanos de la dinastía Ming exhibían un carácter intelectual que fue reconocido y apreciado por los intelectuales.

La dinastía Ming marcó una época en la que los artesanos, tras siglos de confinamiento social, empezaron a recuperar su libertad. El auge de la economía mercantil les brindó la oportunidad de seguir desarrollando su oficio y mejorando sus habilidades. Simultáneamente, con el cambio en el pensamiento social, los artesanos pudieron entablar amistades con intelectuales de las clases altas y mejorar su propio gusto y refinamiento. Los intelectuales admiraron y respetaron a los artesanos por sus habilidades.

La colaboración entre estas dos clases sociales dio como resultado la creación de piezas magníficas, ya que trabajaron en conjunto para perfeccionar las técnicas y mejorar el gusto estético. Esta

⁴⁴ Zhang Dai(张岱), 5 de octubre de 1597 - 1689, fue un historiador y literato de las dinastías Ming y Qing.

⁴⁵ Prefacio de Taoan Meng Yi(陶庵梦忆序), se trata de un prefacio compuesto por el literato de la dinastía Ming Zhang Dai para su libro Taoan Meng Yi. Todo el texto es breve, pero el autor expresa de forma poética el autodesprecio y el arrepentimiento que le producen los cambios en su vida.

⁴⁶ Pu Zhongqia, nacido en 1582, fue un escultor de las dinastías Ming y Qing.

cooperación mutua entre intelectuales y artesanos fue crucial para la superioridad de los muebles Ming, tanto en términos de artesanía como de gusto estético.

Los muebles Ming destacan como joyas por el hecho de que estas dos clases sociales pudieron superar sus prejuicios, valorarse mutuamente y colaborar para producir lo mejor del mobiliario chino.

3.1.2.3 Vida cotidiana y mobiliario

Si en los capítulos anteriores nos enfocamos en los significados que los intelectuales atribuían al mobiliario en un plano espiritual, en este capítulo nos centramos principalmente en el uso real de los muebles, es decir, en su funcionalidad. Hemos discutido el contexto político posterior a la mitad de la dinastía Ming y hemos aprendido que los intelectuales estaban tan frustrados y desilusionados con sus sueños políticos que la mayoría optó por alejarse del centro político y establecerse en áreas locales.

Zeng (2017) comentó sobre los intelectuales del final de la dinastía Ming:

(...) La situación de los literatos al final de la dinastía Ming fue extremadamente trágica; su valía no fue reconocida y sus vidas se vieron envueltas en un vacío impredecible. La preservación de sus vidas y la estabilidad de sus cuerpos y mentes en tiempos turbulentos se convirtieron en sus mayores preocupaciones. Frente a la tragedia de la época, sus creencias morales estuvieron al borde del colapso. Influenciados por el estudio Xin y el budismo Zen, los intelectuales tuvieron que dejar atrás su preocupación previa por la moralidad de las relaciones humanas y centrarse en sus propios intereses cotidianos, refinando y estetizando cada vez más esta búsqueda. Buscaban construir el valor de sus vidas en la cotidianidad. (Zeng, 2017, p.451-457)

Según el comentario de Zeng(2017), se percibe la gran importancia que los intelectuales otorgan a la vida cotidiana, motivada por el vacío y la confusión espiritual. Combinan sus puntos de vista estéticos con la cotidianidad en un intento de alcanzar un nuevo reino estético y utilizarlo como ancla para sus emociones. Los intelectuales dotaron de sentimientos a los objetos inanimados para construir una cultura de belleza viva y encontrar valor en su existencia a través de esta cultura.

Los intelectuales buscaban liberar al individuo de una sociedad restrictiva y de una vida monótona y así lograr un estado de libertad mental.

La vida de ocio de los antiguos literatos no era la vida estática de no hacer nada, sino que se expresaba en diversas formas de actividades culturales, como jugar al ajedrez, tocar instrumentos

musicales, leer, pintar(...), y también se manifestaba en formas culturales como los juegos recreativos y la práctica religiosa. En estas formas culturales de ocio se nutrieron los conceptos estéticos, las artes estéticas y los paradigmas estéticos de la antigua estética china. (Zeng, 2017, p.1557)

La vida artística de los intelectuales Ming representaba la búsqueda del gusto y la libertad del alma. Esta "secularización" de la vida artística no implicaba una "vulgarización" de la vida, sino más bien un cambio gradual en la búsqueda de los intelectuales, pasando desde el utilitarismo y los ideales hacia la autotrascendencia personal obtenida de la vida cotidiana.

La estética clásica china tiene sus raíces en una investigación sobre la naturaleza y la vida humanas; la vida y el arte que perseguían los antiguos eran uno; la estética de la vida cotidiana de los antiguos era, de hecho, la artificación de la vida. (...) La estética china tiene una orientación fundamentalmente "vitalista", que es la diferencia más profunda con la tradición estética europea. (Zeng, 2017, p.36)

La alegría de la primavera

En el lago Hu'pao, probó un nuevo tipo de té.
En Xi'xi Lou, comió los famosos platos de bambú.
Ver la camelia en las tierras de cultivo.

La alegría de verano

Tocando el laúd lunar en un pabellón vacío.
En la cueva del fei'lai para evitar el calor.

La alegría de otoño

Embriagarse junto al puente Xi'lang.
Escuchando el viento por la noche en la Sexta Torre.

La alegría del invierno

Comer taro y hablar de Zen en una noche de nieve.
Barriando la nieve y bebiendo té, disfrutando de la pintura.⁴⁷

⁴⁷ Gao lian, 1573 – 1620, Si Shi You Shang Lv (El récord del cuatro estaciones), China. Traducido por la autora.

En este poema, se revela la riqueza de la vida de ocio de los intelectuales, mostrando cómo cada estación tiene su propia forma de recreación. El término "ocio" significa, literalmente, recreación durante el tiempo de descanso, pero en un contexto psicológico, representa un estado mental de relajación, libertad y paz. Para los antiguos chinos, este tipo de ocio aludía a un estado de vida ideal, una suerte de libertad espiritual. Era un estado de paz interior que trascendía el utilitarismo y lo mundano.

Además, en la tradición china, "ocio" también se refiere a un estado de vida libre y marca el inicio del desarrollo del arte de vivir. Hacia el final de la Dinastía Ming, los intelectuales cambiaron su enfoque estético hacia el arte de la vida cotidiana, centrándose en aspectos como la vestimenta, el arreglo de los espacios, los viajes, el entretenimiento y la interacción social, convirtiéndolos en objetos de referencia para la estética de los intelectuales.

La vida de ocio de los antiguos intelectuales no se traducían en inactividad, sino que se expresaba a través de diversas formas culturales como la interpretación musical, el ajedrez, la lectura, la pintura, la literatura, el contacto con la naturaleza y la apreciación del paisaje. También se manifestaba en formas de entretenimiento y juegos, así como en prácticas religiosas. A través de estas formas culturales de ocio, se nutrían los conceptos estéticos, el arte y los paradigmas estéticos de la estética clásica china. Al estudiar la estética de la vida de los antiguos literatos, nos centramos en su aspecto artístico, focalizándonos en la experiencia y la percepción. Aunque esta tradición cultural única no generó una teoría y un sistema estético tan rigurosos como los del Occidente, "la vida de ocio y la estética de los antiguos literatos chinos, presentes en formas de arte no independientes, representan una fuente fundamental del arte estético tradicional chino, siendo un campo relevante para el estudio de la estética clásica china" (P. Guo, 2010, p.157).

Según P. Guo(2010), al observar la vida cotidiana de los intelectuales, se puede comprender la estética del mobiliario Ming. Por tanto, al estudiar el mobiliario Ming, es crucial partir de la vida cotidiana y comprender los usos básicos de los muebles en términos de su uso y disposición real.

En comparación con el mundo occidental durante el Renacimiento, su estilo de muebles no se ve influenciado por el gusto estético de los intelectuales. Además, los muebles no representan un símbolo de estatus social para este grupo. Antes de la Revolución Industrial en el mundo occidental, los productos finos, intrincados y hechos a mano se fabricaban principalmente para la realeza y la aristocracia.

Antes de la Revolución Industrial, el diseño estaba intrínsecamente ligado a los objetos artesanales, siendo estos precursores del diseño de productos industriales modernos. Se puede

argumentar que los muebles y productos artesanales inspiraron el diseño de una amplia gama de objetos presentes en nuestros hogares, viviendas y lugares de trabajo. (Anderson, 2019, p.10)

Esta distinción radicaba principalmente en que la realeza europea contaba con talleres y artesanos especializados para la creación de objetos destinados a su uso exclusivo, mientras que las personas comunes solían utilizar objetos generalmente toscos y carentes de diseño. Esto llevó a la creencia generalizada de que el diseño de muebles preindustrial estaba reservado únicamente para la realeza y las clases altas.

Durante este período en Europa, la familia real ejercía un control absoluto sobre las fábricas reales y supervisaba directamente su producción y diseño. S. Z. Wang (2015) describe esta situación en Francia:

En estas fábricas reales se producían numerosos artículos de lujo destinados directamente al uso en el palacio real, y la clase real y aristocrática constituía un grupo único de consumidores conocidos como 'patrocinadores reales' en inglés. Estos productos abarcaban juegos de cerámica, cristalería, orfebrería, lámparas, tapices, cortinas, papel pintado, muebles, herramientas diversas, tapicería, pinturas y esculturas a medida, además de numerosos objetos decorativos de lujo. También se incluían elementos como ropa y accesorios de uso diario por parte de todas las clases de la realeza y nobleza, así como indumentaria formal para ceremonias, armaduras, herramientas y armas de caza, entre otros. La diversidad y complejidad de la producción y los requerimientos de diseño reflejaban la distinción real, con un uso abundante de símbolos como los escudos reales y nobiliarios. (S. Z.Wang, 2015, p.744)

De acuerdo con el relato de S. Z. Wang (2015), solo la familia real tenía acceso a objetos finamente confeccionados y bellamente diseñados. Durante el reinado de Luis XIV, se produjeron numerosos objetos reales a medida, y la Manufacture des Gobelins empleaba a 250 artesanos para la elaboración de tapices y tapicerías personalizadas para la familia real. En el Palacio de Versalles, además de los tapices, se exhibían diversas decoraciones y muebles lujosos y refinados.

S. Z.Wang (2015) comenta sobre el mobiliario de la familia real francesa que:

El suntuoso armario diseñado y fabricado por Gucci sigue expuesto en Versalles, hecho de roble, ébano y pino, dorado y con incrustaciones de piel de oveja, decorado con delicados herrajes de bronce y decoración pintada a mano, hasta tal punto que el mueble ya no es un objeto, sino una mera pieza de exposición. (S. Z.Wang, 2015, p.750-751)

El lujo de los objetos reales en esa época trascendía la definición de mobiliario cotidiano, convirtiendo los productos hechos a mano en piezas de exhibición de riqueza y poder. La familia real francesa, además de tener una fábrica dedicada a la fabricación de muebles, contaba con una fábrica real de espejos y cristales, conocida como Manufacture royale de glaces de miroirs, la cual diseñaba y producía espejos y cristales específicamente para los palacios reales franceses, manteniendo un monopolio tecnológico en este campo.

Así como la familia real francesa, otros países europeos también tenían fábricas exclusivas similares. Por ejemplo, la Real Fábrica de Cristales de la Granja en España, fundada en 1727 por el rey Felipe V de España, producía cristalería, ventanas y espejos a medida, entre otros productos, destinados a la familia real.



Figura 68 Real Fábrica de Cristales de la Granja
(<https://www.segoviaunbuenplan.com/monumentos/fabrica-cristales/>)

Las fábricas reales, auspiciadas por la realeza europea antes de la industrialización, desempeñaron un papel crucial como generadoras de tendencias estéticas influyentes. Estos talleres no solo abastecían a la familia real con mobiliario y objetos selectos, sino que también fungían como centros formativos para numerosos artesanos destacados. Estos maestros artesanos no solo confeccionaban artículos conforme a los gustos y preferencias de la nobleza, sino que su labor dejaba una huella significativa en la estética y estilo de la sociedad de aquel tiempo.

Durante el reinado de Luis XIV, la escala y el lujo de la vida cortesana proporcionaron un fastuoso mecenazgo a artistas y artesanos, que culminó en fábricas financiadas y controladas por la Corona. La más famosa de ellas fue Gobelins (...), fundada en 1667. Charles le Brun, el principal ebanista de la corte de Luis XIV, era el director de la fábrica de Gobelinos (...). Cuando el sistema absolutista se derrumbó bajo la influencia de la Revolución Francesa (1789-1799), las antiguas fábricas reales supervivientes tuvieron que adaptarse a la competencia comercial (y sus diseñadores dejaron de ser funcionarios de la corte para convertirse en empleados independientes). (Anderson, 2014, p.21)

Los diseñadores reales, como Charles le Brun, personificaban el estilo artístico que ejercía una influencia notable en la expresión estética de la monarquía, ya que se encargaban de concebir y fabricar los productos destinados a la familia real. Durante el período comprendido entre 1660 y 1815, el mobiliario francés vivió su máximo esplendor en la industria parisina del mueble, alcanzando su cénit tras las corrientes estilísticas del barroco y rococó. "Destacaban muebles lujosos con un fuerte enfoque en los estilos neoclásico, barroco y rococó, modelos que la realeza adoptó y que se expandieron en los mercados nacionales para coleccionistas " (S. Z.Wang, 2015, P.936).

El análisis de la documentación disponible sobre el mobiliario occidental de aquel período revela su marcada vinculación con las clases reales y nobles. Los muebles reales se erigían como íconos de estilo, definiendo el gusto y el diseño de la época. La realeza tenía a su disposición fábricas especializadas y artesanos altamente calificados, lo que les permitía adquirir muebles de los estilos más extravagantes y exuberantes. Estos muebles imperiales no solo cumplían su función cotidiana, sino que también representaban la exhibición de la riqueza y el poder de sus propietarios. Estas características contrastan notablemente con las de los muebles Ming, y se podría argumentar que esta disparidad es una de las principales razones detrás de las diferencias significativas entre el mobiliario chino y el occidental.

3.1.2.3 La vida de la lectura

La lectura se erige como una de las actividades más trascendentales en la rutina diaria de los intelectuales, siendo además un símbolo de su identidad intelectual. Este hábito no solo representa

seriedad, sino que también constituye una forma de vida cotidiana con un rico significado estético. Dentro de este contexto, el mobiliario y los objetos del entorno de estudio adquieren un papel fundamental, reflejando el gusto y la estética de la vida de su propietario. En secciones anteriores, hemos destacado la relevancia del estudio para los intelectuales; este espacio no solo servía como lugar de lectura, sino que, hacia finales de la dinastía Ming, la disposición y diseño del estudio adquirieron una importancia equiparable, o incluso mayor, que la propia actividad de lectura.



Figura 69 Sala de lectura
(Fotografía realizado por la autora)

El estudio para los intelectuales posee un significado especial que trasciende su mera función como lugar de lectura. Este espacio se convierte en un entorno multifacético, destinado no solo al aprendizaje y la investigación, sino también al entretenimiento y el cultivo del individuo. Además del mobiliario básico, como escritorios, sillas y estanterías, se encuentran una variedad de elementos complementarios: desde camas para descansar y reposapiés para apoyar los pies hasta jarrones, plantas, incensarios, instrumentos musicales, pinturas, curiosas piedras y estatuas de Buda. "Esta diversidad de objetos crea un ambiente único que conforma un mundo aparte, un espacio aislado de la dura realidad cotidiana" (Zeng, 2017, p.187).



Figura 70 Escritorio de cinco cajones
 Ming tardía, Siglo 17th
 159×58×85cm
 (Fotografía realizado por la autora)

Las mesas de dibujo y los escritorios son elementos funcionales, diseñados principalmente para facilitar la lectura y la escritura. Un tipo de escritorio de los muebles Ming no tiene cajones y la anchura del tablero es de unos 80 cm. Por lo general, la mesa no es demasiado estrecha, para facilitar la escritura o el dibujo cómodamente cuando se utiliza.



Figura 71 La mesa en la cama
 Siglo 17th, 89×56×33cm
 (Fotografía realizado por la autora)

La mesa en la cama es una variante más corta de una mesa que no suele superar la mitad de la anchura de la cama. Este tipo de mesa se colocaba sobre la cama, con uno de sus extremos cerca del cabecero para que la gente pudiera sentarse a ambos lados. En el norte de China, este tipo de mueble se sigue utilizando hoy en día, sobre todo en las estaciones más frías, cuando a veces se traslada a la cama y la gente se sienta en ella para comer, de ahí el nombre de "mesa de comedor". Y en el sur de China, suele colocarse sobre un catre en el estudio y utilizarse como mesa para jugar al ajedrez.

Las estanterías son el mueble más común en un estudio. Su forma básica consiste en cuatro piezas de madera que se mantienen en pie, y la parte central está dividida en hileras por tablas horizontales

para organizar y guardar objetos. Las estanterías de los muebles Ming se estilizan según las necesidades de uso, por lo que existen muchos tipos de formas.



Figura 72 Librería de tres cajones
Ming tardía, Siglo 17th
97×46×197cm
(Fotografía realizado por la autora)



Figura 73 Armario y estante
Ming tardía, Siglo 17th
97×49×191.5cm
(Fotografía realizado por la autora)



Figura 74 Silla circular
Horseshoeback armchairs
Qing temprano
58×46×96cm
(Fotografía realizado por la autora)

En la figura 72, se muestra una combinación de estantes y armarios. La disposición típica consiste en tener el estante en la parte superior y el gabinete en la parte inferior. La altura del estante es aproximadamente igual a la del hombro de una persona, o ligeramente superior. Los artículos se

colocan en el estante para facilitar la visualización y se guardan debajo del gabinete. El centro de gravedad de todo el mueble es sólido y estable.

El respaldo redondo de la silla circular es un diseño suave que conecta el respaldo con los reposabrazos, lo que proporciona a la silla una elegante forma general. Este es un logro excepcional de los antiguos artesanos chinos.



Figura 75 Dun'zi

(Fotografía realizado por la autora)

El Dun'zi es otro tipo de asiento sin respaldo, que presenta una forma general similar a la de un tambor. Tiene un vientre grande y partes superior e inferior más estrechas. La superficie del asiento es principalmente redondeada, hecha principalmente de madera cuando se utiliza en interiores, y en exteriores se apoya en pilares de piedra, cerámica, entre otros materiales. Por lo general, se coloca un cojín de algodón en la superficie del asiento o se utiliza una funda exterior de algodón.



Figura 76 Silla colgante luz

(<http://www.cfucn.com/jjzs/i/20110701/8464.html>)

En la figura 76, la silla representa uno de los tipos básicos de sillas Ming. Su respaldo está elaborado a partir de una sola pieza de madera. La viga superior presenta salientes a ambos lados, lo que permite colgar dos faroles en los laterales. La capacidad de la silla para soportar lámparas es una de sus características notables, y su forma general es delgada y elegante.

El estudio era un símbolo cultural específico para los intelectuales, por lo que todo el mobiliario del estudio estaba cuidadosamente diseñado y dispuesto con deliberación. La escena ideal en la mente del intelectual se creaba combinando y organizando los sentidos, tales como la forma, el color y la estética de los objetos. Estos objetos eran utilizados para embellecer el estudio y generar una sensación de belleza, ya que los intelectuales dotaban de vida y emoción a estos objetos. Estos elementos se convirtieron en una forma de comunicar emociones y en la creación de un "ambiente" para sus sentimientos personales.

Asimismo, los intelectuales se reunían para dialogar y discutir sobre la sociedad y la vida cotidiana, y además, colaboraban en la creación de poemas, disfrutaban de obras pictóricas, apreciaban antigüedades y participaban en otras actividades literarias. Por lo tanto, la disposición del estudio reflejaba la estética y la personalidad del propietario, convirtiéndose en una forma para que los intelectuales expresaran su gusto socialmente.

3.1.2.3.2 La vida del social

La socialización diaria era una actividad esencial para los intelectuales, y la mayoría de ellos participaban en sociedades intelectuales. Estos grupos eran lugares comunes de interacción para los intelectuales, donde establecían amistades con intereses similares, estudiaban obras intelectuales conjuntamente, compartían experiencias y ampliaban sus círculos sociales. Puede afirmarse que la existencia de estas sociedades intelectuales fomentó el desarrollo del arte literario. Al mismo tiempo, unificaron el poder social de los intelectuales, convirtiéndolos en la principal fuerza que guiaba las tendencias sociales y tenían una influencia significativa en la sociedad en general. Cuando algo nuevo se volvía popular entre la comunidad literaria, rápidamente se difundía entre el resto de la sociedad, generando así un gran impacto.

Las reuniones sociales de los intelectuales solían llevarse a cabo en lugares pintorescos o históricos, donde su presencia los convertía en sitios famosos, logrando una combinación de belleza y reputación. Durante estos encuentros, los intelectuales compartían obras literarias o pictóricas, muchas de las cuales se convertían en clásicos transmitidos a lo largo del tiempo.

Este tipo de interacción social promovía la generación de nuevas ideas entre los intelectuales y facilitaba las discusiones sobre aspectos religiosos. Las sociedades literarias no solo se centraban en

la literatura, sino también en el confucianismo y el budismo. Especialmente durante la dinastía Ming, cuando el pensamiento Zen tenía predominancia, surgieron numerosas sociedades de orientación más religiosa, como la Sociedad Zen y la Sociedad Budista. Los intelectuales se reunían para debatir ideas budistas y confucianas, estudiar historia, interpretar escrituras y dialogar sobre conceptos budistas, y estas actividades eran sumamente enriquecedoras. La riqueza de las actividades sociales de estas sociedades, así como la participación activa de los intelectuales, facilitaron la fusión de diferentes ideas. La diversidad de pensamiento y el ambiente académico abierto generaron un movimiento de liberación intelectual a mediados y finales de la dinastía Ming.



Figura 77 Los muebles de la sala de la dinastía Ming
(Fotografía realizado por la autora)

La recepción de invitados era una ocasión social de gran importancia en la antigua China, y se reservaba una habitación específica para este propósito. La disposición de esta sala de estar difería considerablemente del estudio, ya que se ajustaba a las normas de etiqueta y preferencias personales; debía seguir un protocolo específico.

En los periodos de estabilidad política y desarrollo económico en la historia china, la clase dirigente consideraba fundamental promover sólidos principios morales y ceremoniales para asegurar un progreso social estable. “La ‘etiqueta’ era un concepto arraigado en el pensamiento confuciano que

prescribía las relaciones interpersonales y el comportamiento, con la meta de regular la conducta humana y mantener una sociedad bien estructurada” (X. Yuan, 2005, p.51).

Los intelectuales eran los encargados de establecer y aplicar las normas de moralidad y etiqueta para la sociedad en su conjunto, y se les exigía que fuesen ejemplos a seguir. Por tanto, observar la etiqueta en la vida diaria, especialmente en los ámbitos sociales, reflejaba la educación básica de un intelectual en una sociedad fundamentada en los principios confucianos.(X.Yuan, 2005, p.51)



Figura 78 Mesa tira(Tiao'an)

Siglo 18th

159×46×84cm

(Fotografía realizado por la autora)

La figura 77 representa una fotografía tomada en la sala de exposición de muebles Ming. Estos muebles solían ser utilizados para restaurar el salón principal de una casa Ming o la sala donde el propietario se reunía con sus invitados, creando un espacio destinado a la socialización. La disposición de los muebles en este salón principal estaba meticulosamente planificada, siguiendo el principio de un eje central y buscando simetría entre la izquierda y la derecha.

Se le otorgaba gran importancia al mobiliario de esta sala, con una disposición que se basaba en un eje central. Generalmente, se colocaba una mesa de la tira (Tiao An) en el centro, con sillas a ambos lados para el anfitrión y los invitados de importancia. El resto de sillas y mesas de té se disponían simétricamente a la izquierda y a la derecha, a lo largo de la línea central de la sala, para acomodar

a los invitados. En salones más grandes, se ubicaba el mismo número de sillas y mesas de té contra la pared a ambos lados, además de Dunzi, etc., para los invitados de menor importancia.

Esta disposición simétrica y equilibrada era un reflejo de las normas de etiqueta. Al recibir a los invitados, el anfitrión se ubicaba en el asiento central, mientras que los invitados tomaban asiento en las sillas a su izquierda y derecha, según su estatus y edad. La posición central del anfitrión facilitaba la interacción con los invitados en ambos lados. Las dos sillas centrales eran para el anfitrión y su esposa respectivamente, y el invitado más importante ocupaba el lugar más cercano al anfitrión, generalmente una persona de alto estatus. Los Dunzi más pequeños se disponían al azar, a menudo al fondo, para que los niños los usaran.

Por otro lado, las mesas tira (Tiao'an) (Figura 78) eran estrechas y largas, típicamente situadas contra una pared, con objetos pesados colocados encima. Estas mesas, ubicadas en el salón, solían exhibir jarrones y estatuas, mostrando así el gusto estético del propietario.



Figura 79 Silla rosa
(<https://kknews.cc/zh-my/essay/kno24v8.html>)

La silla rosa es un tipo de asiento caracterizado por su respaldo y apoyabrazos relativamente cortos, con una altura similar y perpendiculares tanto al respaldo como a la superficie de asiento. Aunque el origen del nombre "Rosa" aún no ha sido completamente verificado, su forma refleja una sensibilidad delicada y elegante. Estas sillas suelen ser pequeñas en tamaño, tienen materiales delgados y una estructura ligera, asemejándose a una rosa floreciente en un jardín.



Figura 80 mesa cuadrada
102.5×102.5×82 cm

(<http://www.canzuo.net/post/237.html>)

Las mesas cuadradas se presentan en tres tamaños: grande, mediano y pequeño. Son versátiles en su uso, pudiendo ser colocadas contra una pared, cerca de una ventana o en el centro de una habitación, y se complementan comúnmente con cuatro sillas.

Además, las mesas cuadradas de estilo Ming exhiben una amplia variedad de estilos. Entre las formas más comunes se encuentran aquellas con patas rectas sin Shu'yao, patas con tres ranuras, patas con Shu'yao o incluso con patas en forma de herradura, mostrando una diversidad estética significativa en su diseño.

3.1.2.3.3 Descanso

El dormitorio es un espacio más íntimo que comúnmente se equipa con una cama, un armario, un biombo, una lámpara de pie y, en casos de mayor espacio, posiblemente incluya muebles adicionales como una mesa, sillas y estanterías. No existen reglas estrictas para amueblar el dormitorio, aunque las camas y armarios de madera suelen ocupar mucho espacio, lo que puede dificultar la colocación de otros muebles en habitaciones más pequeñas. Por esta razón, surgen muebles como las mesitas de noche, de tamaño reducido, que se pueden colocar junto a la cama y usarse durante el día como mesas auxiliares y durante la noche como mesitas de noche para guardar objetos.

La cama Arhat es un tipo de cama comúnmente encontrada en el norte de China, aunque existen escasos registros de su uso en el sur del país. Respecto al origen del nombre "Arhat" para esta cama, se especula que las tres cercas de la cama se asemejan al pedestal de una estatua de Buda en un templo, aunque esta afirmación ha generado controversias y aún no ha sido confirmada por la literatura disponible.



Figura 81 Cama Archat
(Fotografía realizado por la autora)

La cama con dosel es un término general para una cama que incluye un pilar y una cubierta, y presenta varias variantes. El estilo más básico consiste en una cerca corta en tres lados con una columna en cada esquina sosteniendo una parte superior sobre la cama. Otra versión más elaborada de esta cama incluye agujeros de luna.

Su principal función es la de proporcionar un lugar para descansar y dormir, y generalmente se coloca en interiores. Debido a su gran tamaño, suele situarse en la parte trasera de la habitación para evitar obstruir la entrada de luz. Esta cama se encuentra fija en su ubicación, ya que debido a su peso y tamaño, no es fácil de mover.

Los armarios redondos son características típicas de los muebles Ming y se fabrican con diferentes tipos de madera provenientes de distintos periodos históricos. Estos armarios tienen una forma "pequeña en la parte superior y grande en la inferior" y presentan una estructura en forma de "A". Su diseño se adapta a la percepción visual y se aprecia estéticamente a distancia. Para brindar mayor estabilidad, las patas de estos armarios se extienden hacia el exterior. Cuando la puerta del armario está cerrada, su centro de gravedad se mantiene hacia el interior. Al abrir la puerta del armario y soltarla, esta se cerrará automáticamente.

El gabinete cuadrado y el gabinete redondo comparten similitudes en su forma básica, aunque se diferencian en algunos aspectos. El cuerpo del gabinete cuadrado se caracteriza por ser vertical, con secciones grandes en la parte superior e inferior y esquinas rectas. Las puertas de estos armarios suelen estar equipadas con bisagras de metal para su funcionamiento. Esquinas son rectas, la puerta general y el gabinete con la combinación de bisagras de metal.

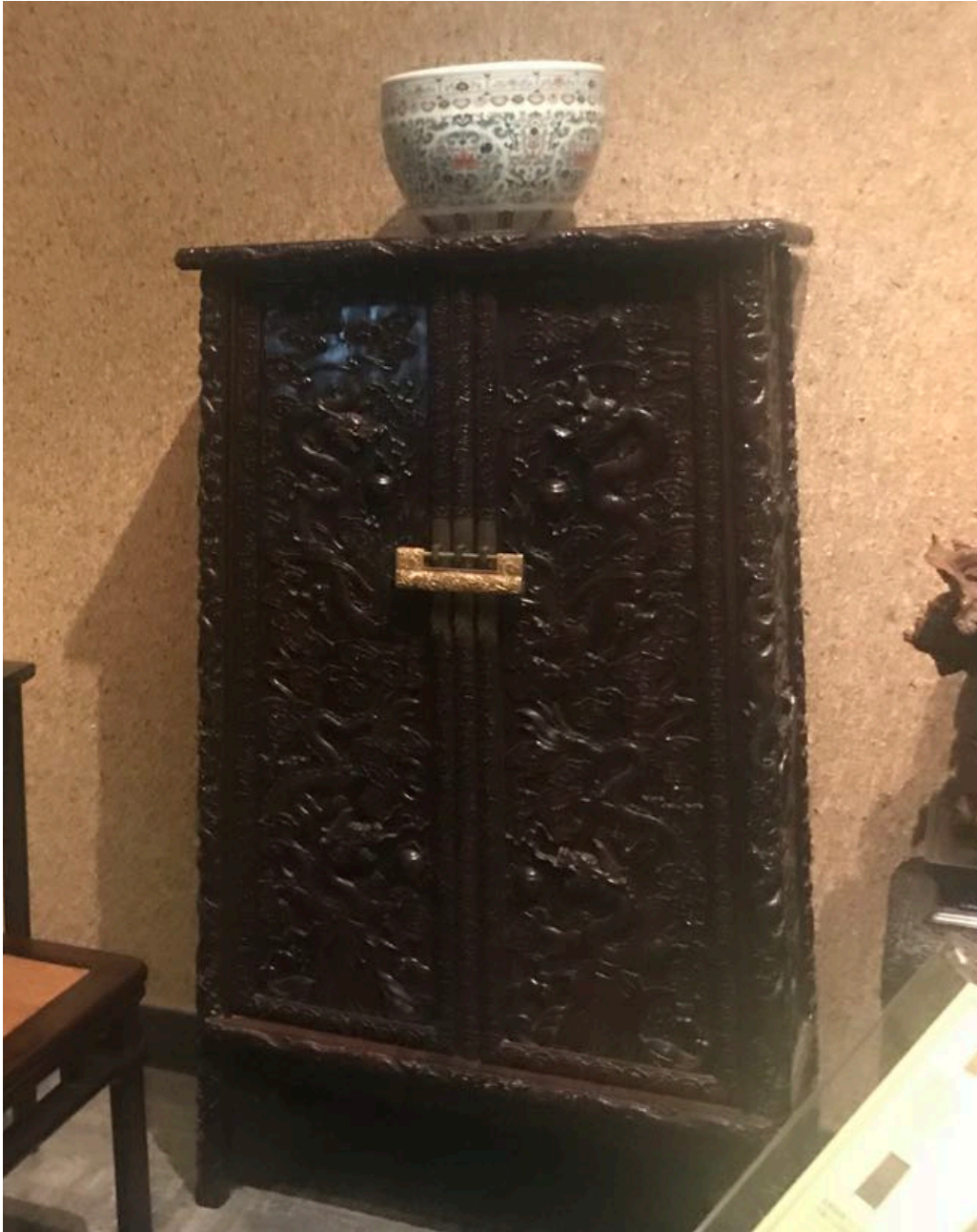


Figura 82 Gabinete circular
Round corner cabinet curved with dragon motif
Ming media o tardía
Siglo 16th
88×43×155cm
(Fotografía realizado por la autora)



Figura 83 Cama con dosel
(Fotografía realizado por la autora)



Figura 84 Cama con dosel con orificios de luna
(<https://kknews.cc/home/p25zozj.html>)



Figura 85 Gabinete cuadrado
A pair of upright wardrobe cabinet
Ming tardía
Siglo 17th
123×17×245cm
(Fotografía realizado por la autora)



Figura 86 Lámpara de pie
(Fotografía realizado por la autora)

3.1.2.3.4 fiesta de beber

La bebida fue un componente integral de la vida de ocio de los intelectuales en la dinastía Ming. Aunque algunos no disfrutaban bebiendo, sí apreciaban observar a otros beber. Era común en la vida diaria de la dinastía Ming que los intelectuales invitaran a sus amigos a participar en fiestas donde se bebía. El alcohol, al sumir a las personas en un estado de semi-sueño, les permitía olvidar los dolores y preocupaciones de la vida cotidiana, brindándoles la oportunidad de relajarse verdaderamente y disfrutar de la vida. Por esta razón, muchos versos y cuadros famosos fueron creados bajo la influencia del alcohol.

El placer del vino reside en la belleza de la embriaguez. (...) Se encuentra en ese estado entre la embriaguez y la sobriedad, observando el mundo con una visión calmada, en un estado raro y confuso, disfrutando plenamente. Este placer derivado del vino representaba, de hecho, el estado ideal que buscaban los intelectuales, mejor ejemplificado por los últimos intelectuales de la dinastía Ming en sus diversas expresiones. (Zeng, 2017, p.296)



Figura 87 Banquete nocturno de primavera en el jardín de melocotones y ciruelas
(<https://www.pinshiwen.com/wenfu/sanwen/201812161549.html>)

En las actividades sociales de los intelectuales de la dinastía Ming, la bebida era un elemento indispensable. Ya fuera en un lujoso banquete o en una pequeña reunión entre dos o tres amigos, el vino desempeñaba un papel fundamental en estos eventos. Para demostrar su identidad y refinamiento, el anfitrión del banquete prestaba especial atención a la selección de vinos, a sus sabores e incluso a los utensilios utilizados para beber. El alcohol no solo era una bebida, sino que también había desarrollado una cultura única.

En la figura 87, titulada 'Banquete nocturno de primavera en el jardín de melocotones y ciruelas', se muestra una escena donde cuatro bebedores están sentados alrededor de una larga mesa cubierta con un mantel, mientras una sirvienta, a un lado, coloca tazas y platos. Esta pintura representa vívidamente cómo los antiguos compartían bebidas, además nos permite observar el mobiliario que utilizaban. En el centro de la escena se encuentra una larga mesa, alrededor de la cual están sentados cuatro hombres. Dos de ellos ocupan sillas comunes, mientras que otro está sentado en una silla baja con forma de raíz de árbol. Además, a un lado de la mesa, hay una pequeña mesa cuadrada con un candelabro y una jarra de vino.



Figura 88 Mesa de vino(jiu'zhuo)
(<https://auction.artron.net/paimai-art5088930226/>)



Figura 89 Mesa del vino en la pintura
(https://www.sohu.com/a/127145035_630053)

Las mesas de vino, de tamaño pequeño y estrecho, eran comúnmente utilizadas en banquetes, especialmente dedicadas al servicio de bebidas. Estas mesas de vino también son visibles en la figura 86, lo que confirma su uso frecuente en los banquetes de la época.

Se trata de un tipo especial de silla (Figura 90), que cuenta con apoyabrazos y respaldo añadidos a una base cruzada. Esta silla suele ser destinada al uso en exteriores, lo que facilita su almacenamiento y transporte. En comparación con las sillas de respaldo recto, se han preservado más ejemplares de este estilo, mayormente caracterizado por su simplicidad y elegancia.

Asimismo, existe una variante de silla con respaldo recto de estilo más informal (Figura 91), que presenta un asiento cruzado relativamente redondo, un respaldo más ancho, reposabrazos largos y rectos, y una almohadilla en la parte superior del respaldo. Este respaldo está principalmente elaborado con ratán artesanal, siendo transpirable y cómodo, permitiendo al cuerpo descansar sobre él con comodidad.



Figura 90 Silla cruzada con respaldo circular
Folding horseshoe-backed armchair
Ming
63×45×101cm
(Fotografía realizado por la autora)

Figura 91 Silla cruzada con respaldo recto
Chaise longue
Ming
132×71×96cm
(Fotografía realizado por la autora)



Figura 92 Ta
Platform bed with carved inner apron
Ming tardía, Siglo 17th
199×67.5×47cm
(Fotografía realizado por la autora)

La Ta suele ser muy estrecha y está destinada a ser utilizada por una sola persona. A menudo se la denomina 'cama individual', ya que es adecuada para que duerma únicamente una persona. Su uso no está limitado únicamente al dormitorio, ya que puede colocarse en el jardín o en áreas exteriores

del estudio. Además de ser utilizada para el descanso nocturno, se usa comúnmente como una pequeña cama temporal para momentos de descanso ocasionales.



Figura 93 Mesa de la media luna
Dinastía Qing Media Siglo 18th 90×98cm
(Fotografía realizado por la autora)

Por otro lado, las mesas con forma de semicírculo, conocidas como mesas crecientes, se colocan generalmente contra la pared o se unen dos de ellas para formar una mesa redonda. Por lo general, se utilizan en banquetes para servir bebidas y comida. Sin embargo, debido al paso del tiempo, se han conservado muy pocas mesas completas de esta forma, por lo general solo se encuentran medias mesas de luna.

3.1.2.3.5 El incienso

Quemar incienso era un hábito arraigado entre los antiguos aristócratas chinos, un ritual que ha persistido en el tiempo, integrando el sentido del olfato como parte esencial de la estética diaria.

A los intelectuales les atraía el quemar incienso, no solo por su vinculación con el comportamiento aristocrático, sino también por las sensaciones olfativas que proporcionaba. Según Zeng (2017), "el olor, como contraparte del sentido del olfato, es un elemento significativo en la estética diaria de los intelectuales", ya que "diferentes fragancias pueden evocar diversos estados de ánimo" (Zeng, 2017, p.124).

Cuando se quemaba incienso en interiores, generalmente se colocaba un quemador de incienso en una mesa pequeña especial, conocida como mesa de incienso, transformándola en un Xiangji (mesa

de incienso). Entre los muebles conservados de la dinastía Ming, se encuentran mesas de incienso de diversas formas. Estas mesas preferían una estructura curvada, posiblemente en relación con la grácil dispersión del humo que emitía el incienso. En resumen, la mesa de incienso era un mueble muy común en la vida intelectual de la dinastía Ming, y estaba muy bien hecha, bien elaborada y ricamente decorada.



Figura 94 Mesita de incienso(Xiang'ji)
(<http://www.canzuo.net/post/152.html>)

Figura 95 Mesa pequeña con quemador de incienso
Table with dragon motif
Ming media o tardía
Siglo 16th
88×43×155cm
(Fotografía realizado por la autora)



El incensario y la mesa de incienso ya no son elementos esenciales en la vida moderna, sin embargo, su forma y diseño aún pueden inspirarnos y ser motivo de admiración y estudio. Aunque las mesas de incienso que han perdurado son escasas, su estructura y diseño son notablemente acertados, ya que emplean líneas delgadas y fluidas que crean una sensación de espacio. Estas características pueden ser aplicadas en el diseño de muebles contemporáneos.

f.Participa en zen

El budismo se introdujo en China durante la dinastía Han del Este, y varias escuelas se formaron gradualmente. Entre ellas, la facción "Zen" tuvo una gran influencia en la literatura china. Esta influencia no solo se reflejó en la práctica religiosa, sino también como una filosofía de vida. Su mayor impacto se observó en el arte, incluyendo la pintura, la poesía y la música chinas, que encarnaban este pensamiento "Zen".

La esencia de la ideología Zen se basa en la teoría de la naturaleza de la mente. La teoría espiritual de elevar el corazón a través del cultivo de la mente representa un ideal cultural para liberarse de los problemas, alcanzar la conciencia de la vida y un reino espiritual más elevado. A lo largo de la teoría Zen de la mente, el pensamiento cultural esencial se centra en la naturaleza intrínseca y trascendente.



Figura 96 Silla de Zen con el corsé y los pieles de caballo

70×64×48cm

(<http://www.canzuo.net/post/124.html>)

Los intelectuales estaban profundamente fascinados con la idea Zen, que "el Zen estableció el dominio de la religión china. "En el corazón del pensamiento Zen está el concepto de la vida, que a su vez influye en la visión china del arte" (X.Yan, 2015, p.87) . Además, el Zen ha dejado una profunda huella en la estética y la creación artística chinas, y puede compararse a la filosofía taoísta. Ambas filosofías, consideradas "metafísicas", gracias a su "misterio", generan una belleza singular.

Los intelectuales de la dinastía Ming, que anhelaban "buscar el Zen": comprender su esencia, alcanzar experiencias espirituales "iluminadas", y experimentar la belleza del "encantamiento" y la salud, dedicaban tiempo diariamente a la práctica del Zen, a menudo reservando una habitación específica para la meditación. Su dedicación al Zen no era tanto una práctica religiosa sincera como un estilo de vida lleno de actividades estéticas y saludables.

Muchos de estos intelectuales, siendo budistas, pasaban largas horas sentados en meditación. Las sillas Zen (Figura 96) usadas en salas de meditación se distinguen por su mayor tamaño, necesario para acomodar a quienes se sientan con las piernas cruzadas. Además, tienen una forma de asiento cuadrada con superficie de ratán tejido, diseñada para brindar mayor comodidad durante la meditación y permitir una mejor transpiración.

3.1.2.3.6 Jardín

El diseño de los jardines Ming representa la herencia cultural más reconocida. El fervor de los intelectuales por la arquitectura y los jardines alcanzó su cima durante mediados y finales de la dinastía Ming, desatando un 'auge de los jardines' donde tanto los palacios imperiales como la región próspera de Jiangnan estaban salpicados de jardines de variados tamaños. Principalmente en la capital, Pekín, y Jiangnan, se encontraban la mayoría de estos jardines, siendo los más numerosos. Los jardines en la capital fueron en su mayoría construidos por altos funcionarios y nobles, siendo notables por su gran opulencia. Por otro lado, los jardines en Jiangnan fueron obra de funcionarios retirados, caracterizándose por su sencillez y elegancia.

A diferencia de los palacios y las residencias formales, los jardines estaban más orientados hacia el paisaje, donde la arquitectura era secundaria. Por lo tanto, la disposición de los jardines se enfocaba más en fines puramente artísticos y estéticos que las viviendas. Un jardín se asemeja a una pintura; así como una pintura considera la disposición, las líneas y la intensidad de los colores, la planificación de un jardín implica la disposición del paisaje, la combinación de flores y árboles, reflejando la formación artística del diseñador.

Para los literatos de mediados y finales de la dinastía Ming, el jardín representaba un retorno al ideal de retirarse a las montañas. Como menciona Zeng (2017), 'los últimos intelectuales de Ming

tenían expectativas y obsesiones en torno a la construcción de jardines privados, cuyo propósito era, en última instancia, escapar del mundo secular y crear un ambiente elegante de escapismo' (p.181).



Figura 97 Jardín del administrador humilde de Su'zhou
(<http://www.sihey.com/zsyl/yl/879.html>)

El amor de los intelectuales por el diseño de jardines puede haber sido una expresión de su afinidad por la naturaleza en su propio espacio verde. A menudo, encontramos réplicas de montañas y lagos artificiales en los jardines chinos, convirtiéndolos en microcosmos de bosques de montaña. Estos jardines buscan crear un ambiente natural con montañas, rocas y agua simulada, pero sin aparentar un diseño deliberado. “Es fácil calmar la inquietud interior empapándose de las montañas, las rocas, los bosques, las flores y la belleza”(Zeng, 2017, p.264).

El paisaje, el césped, la arquitectura y el mobiliario de jardín conforman el arte completo de la jardinería. Cada elemento debe encajar en el tema principal. Existe una jerarquía entre lo primario y lo secundario, ambos se complementan y contrastan para lograr el encanto completo del jardín. En un jardín que busca representar un paisaje natural, los muebles que lo componen no deben ser excesivamente extravagantes o bruscos; deben integrarse armoniosamente en el conjunto, reflejando la estética de un cuadro poético. Los elementos fabricados por el hombre en el jardín, como su forma, color y material, deben armonizarse con el entorno natural.

La distribución de los muebles en el jardín se divide aproximadamente en muebles de interior y de exterior. Los muebles de interior están mayormente elaborados con madera fina o lacada, adaptados

para diferentes ocasiones y funciones. Por otro lado, los muebles de exterior están principalmente fabricados en piedra o cerámica, diseñados para resistir la erosión del viento y la lluvia. En general, el diseño y los materiales de los muebles de jardín difieren significativamente de los muebles de interior, y se enfocan más en el arte. Al igual que el diseño arquitectónico del jardín, el diseño de los muebles se integra con el entorno natural y los paisajes circundantes. Estos muebles, apreciados por quienes experimentan la belleza de la naturaleza, ofrecen un punto de vista agradable y un lugar cómodo para sentarse. Por lo tanto, la disposición de los muebles en el jardín no busca una forma cuadrada, sino que se rige por la agilidad natural.

Los muebles de jardín se clasifican principalmente en muebles de interior y de exterior. Los muebles de interior están mayormente elaborados con madera fina o lacada, dispuestos de acuerdo con diversas ocasiones y funciones. En contraste, los muebles de exterior están mayoritariamente fabricados con piedra o cerámica, diseñados para resistir la exposición al viento y la lluvia. Generalmente, el diseño y los materiales de los muebles de jardín difieren significativamente de los utilizados en interiores, enfocándose más en su adaptación al entorno, al igual que el diseño arquitectónico del propio jardín. Por lo tanto, es inusual encontrar muebles de jardín con formas cuadradas o rectangulares, ya que se prefieren formas más suaves, como óvalos, para integrarse armoniosamente con el paisaje natural.

La mayoría de los muebles destinados al exterior no son de madera, sino principalmente de piedra y cerámica. Estos muebles suelen ser pesados y difíciles de mover, pero están diseñados para soportar las duras condiciones climáticas, incluyendo la lluvia y la exposición al sol.

3.1.2.3.7 Admirar las flores (Planta)

La jardinería, los bonsáis y los arreglos florales son las principales formas de apreciar las flores. Con los arreglos florales, puede decirse que algunos intelectuales llegaron a un estado de frenesí e incluso escribieron libros especiales documentando jarrones, tipos, formas y colores de flores y combinaciones de estilos y patrones. Incluso el momento y la forma de recoger las flores son necesarios, por lo tanto, las flores están personificadas, por lo que cada flor debe ser tratada con sinceridad. Se trata de la capacidad de los intelectuales para sentir empatía por las flores. En lugar de tratar cada flor con el corazón, en realidad se toman la vida en serio y no quieren que se rompan como una flor.

"En la mente de los intelectuales, las flores inanimadas son tratadas como amigas vivientes, por lo que ver las flores se ha convertido en una actividad estética con una fuerte interacción"(Zeng, 2017,p.190). Además de los arreglos florales, los intelectuales también mostraban amor por el bonsái y la jardinería. Cuando se habla de jardinería, resulta inevitable mencionar los jardines,

donde las plantas constituyen una parte crucial del arte del paisajismo. La combinación de formas, colores de las plantas y el diseño del espacio arquitectónico produce un efecto visualmente hermoso.

Los intelectuales no solo amaban las plantas por su belleza, sino también porque estas enriquecían la vida humana. Al plantarlas en sus jardines, los intelectuales expresaban su deseo de reflejar ciertas cualidades. Por ejemplo, el bambú representa la nobleza, la peonía representa la riqueza y el loto representa la elegancia y lo sagrado. Cada planta tiene su propia personalidad única, a través de la cual las plantas expresan sus objetivos e ideales.

Los jarrones o bonsáis se colocan generalmente en mesas especiales, que tienen un tablero estrecho y pequeño con una forma rectangular general (Figura 96). La razón de esta forma es que solo puede contener un artículo, y la mesa está diseñada para permitir admirar y observar los artículos que se colocan en ella.

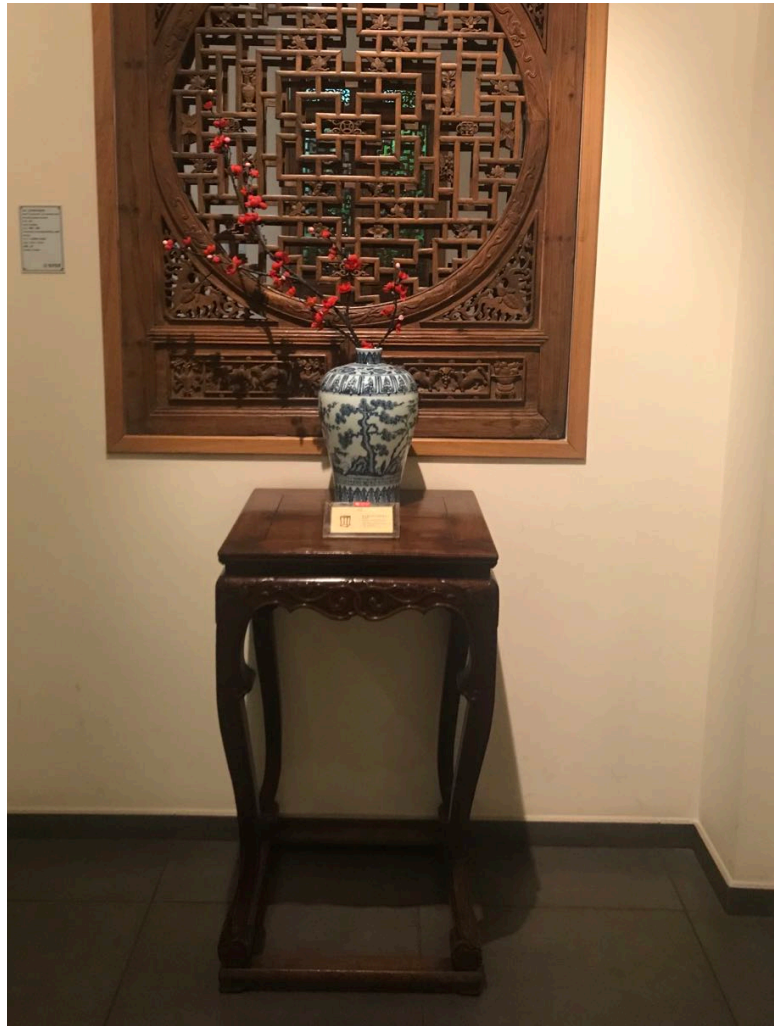


Figura 98 Mesa de Jarrón
Insenso stand with foot
Dinastía Ming Media, Siglo 17th-18th
52x52x91cm
(Fotografía realizado por la autora)

También se emplea una mesa de menor altura específicamente para sostener el jarrón. Normalmente, esta mesa es más baja para garantizar la armonía visual, especialmente si el jarrón es grande o alto, evitando así desajustes estéticos

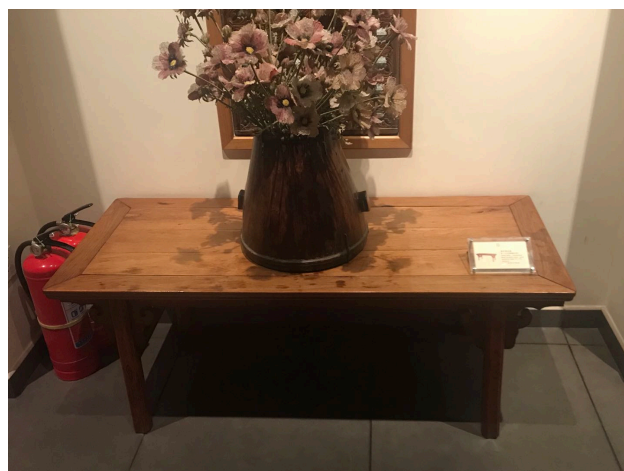


Figura 99 Mesa de la cama /Kang Table Huanghuali
Dinastía Ming , Sigle 16th -17th, 122×50×46cm
(Fotografía realizado por la autora)

3.1.2.3.8 la ópera y tocar el instrumento

Antes de la dinastía Ming, la participación en la ópera se consideraba un símbolo de decadencia. Sin embargo, durante la dinastía Ming, hubo un cambio en el pensamiento social, y los intelectuales mostraron un gran interés en presenciar, participar en la creación y ensayo de óperas, e incluso asumir roles como invitados. La mayoría de las obras de teatro célebres de esa época fueron escritas por intelectuales, y era común que actores y músicos actuasen en las residencias de los intelectuales y aristócratas, lo que aumentó la popularidad de esta costumbre.

Tocar instrumentos musicales también era una de las actividades de ocio preferidas por los intelectuales de la Dinastía Ming, donde practicaban y componían música. La música no solo era un pasatiempo, sino también un medio para cultivar el cuerpo, la mente y las emociones. En tiempos antiguos, se relatan historias de intelectuales que forjaban amistades a través de la música, ya que creían que el sonido de un instrumento podía reflejar el temperamento de quien lo tocaba.

El mueble destinado a tocar música se denomina "mesa de Qin", generalmente con un diseño simple donde se coloca el instrumento musical sobre su superficie. Algunas de estas mesas están construidas con cajones que contienen pequeños agujeros en el exterior para formar una cámara de resonancia, a fin de resaltar la calidad del sonido del instrumento.

Al ser una mesa dedicada al instrumento, el tamaño del tablero suele estar adaptado al tamaño del instrumento. La mesa sostiene el instrumento en su sitio y algunas mesas tienen estructuras que producen resonancia, por lo que estas mesas sólo pueden utilizarse para sostener el instrumento y no para ningún otro propósito.



Figura 100 Mesa de instrumento
Ming tardía
Siglo 17th
(Fotografía realizado por la autora)

El desarrollo del mobiliario durante la era Ming se encontraba estrechamente vinculado a los intelectuales, quienes desempeñaron roles tanto como usuarios como diseñadores de muebles. Al definir y analizar este grupo, se busca comprender e interpretar el núcleo espiritual de los muebles Ming dentro del contexto emocional y espiritual en el que surgieron.

Dada la singularidad y relevancia de los intelectuales en la antigua China, es crucial distinguir su papel de manera clara respecto a la semántica occidental. Se expone el estatus de los intelectuales en la sociedad china tradicional y su contribución al discurso social y la transmisión cultural. Al mismo tiempo, se examina el desarrollo social y económico de la dinastía Ming, el cual generó una crisis en el estatus social de la comunidad intelectual. En consecuencia, los intelectuales recurrieron al mobiliario como medio para exhibir su identidad y mantener su posicionamiento social. Esta situación llevó a la conclusión de que los muebles Ming representaban un símbolo de identidad intelectual, lo que condujo a la definición del concepto de "mobiliario para intelectual", un concepto ausente en la semántica occidental.

Analizamos las experiencias vitales de los intelectuales Ming, quienes, en un entorno político opresivo, migraron hacia áreas económicamente prósperas y cálidas en el sur. Este traslado propició

el auge de los jardines, impulsando la construcción de nuevas viviendas y aumentando la demanda de muebles, lo que estimuló su desarrollo. De este modo, confirmamos que los intelectuales de la dinastía Ming fueron los impulsores del progreso del mobiliario. Su partida de los centros de poder les permitió reflexionar más profundamente, generando nuevas ideas que promovieron una mentalidad más igualitaria. Esto influyó en la sociedad y, en términos de mobiliario, facilitó que los intelectuales superaran sus prejuicios hacia otras clases, colaborando con artesanos en el diseño de muebles.

Los intelectuales, que utilizaban los muebles como símbolo de estatus social, eran a la vez los principales usuarios y un grupo vital en la determinación de su estilo y estética. Al diseñar los muebles, fusionaron su espíritu y filosofía con ellos, combinando arte y vida. A través de estos estudios, demostramos que el mobiliario Ming no era un simple objeto comercial, sino una manifestación del conocimiento estético de los intelectuales Ming, su comprensión de la vida y sus reflexiones personales; era la cristalización del espíritu y la emoción.

El desarrollo social condujo a la reforma del sistema artesanal, permitiendo a los artesanos mejorar sus habilidades y producir trabajos de mayor calidad en respuesta a la creciente demanda en el mercado. Al asociarse con los intelectuales, mejoraron su reputación y habilidades, permitiendo que los muebles Ming alcanzaran altos niveles de artesanía y estética, convirtiéndolos en el pináculo del mobiliario chino. Todos estos aspectos contribuyeron al desarrollo de los muebles Ming y son inseparables entre sí.

Además, contrastamos el mobiliario imperial del Occidente previo a la revolución industrial, especialmente el barroco y el rococó, con los muebles Ming. Mientras los muebles occidentales de ese período enfatizaban el estatus, el poder y la riqueza con una decoración compleja y elaborada, los muebles Ming representaban el estatus intelectual y preferían líneas y estructuras sencillas para expresar el gusto del usuario.

En resumen, al explorar las connotaciones espirituales de los muebles, demostramos su valor cultural y definimos la semántica específica de "la clase intelectual de la sociedad china tradicional" y "los muebles para intelectuales". Concluimos que la belleza de los muebles Ming se moldeaba según los estándares estéticos de los intelectuales, su clase social, espiritualidad e intereses personales.

3.2 Diseño contemporáneo

Después de analizar en profundidad las características estilísticas, los factores estéticos y las connotaciones culturales de los muebles Ming, surge la necesidad de definir la semántica del diseño moderno. Este último es un sistema de diseño que se rige por un rigor científico y lógico, en marcado contraste con el enfoque tradicional, donde los objetos eran creados manualmente por

artesanos desde su concepción hasta su producción. El diseño moderno opera bajo principios y teorías específicas, y los diseñadores se dedican a la creación de productos industriales que satisfacen las demandas estéticas y funcionales del usuario contemporáneo.

En esta sección, nos adentramos en la definición y explicación del concepto de "diseño contemporáneo", desglosando los principios y teorías fundamentales según la perspectiva académica del diseño moderno. Además, exploramos las diversas necesidades que el diseño contemporáneo debe abordar para satisfacer al consumidor actual y delineamos la teoría crítica del diseño, que destaca la diferencia más significativa entre el diseño moderno y el enfoque artesanal tradicional.

El diseño moderno se caracteriza por ser una disciplina sistemática y científica, donde la creatividad no es un acto de inspiración espontánea, sino un proceso lógico y estructurado. Por tanto, comenzamos definiendo el pensamiento de diseño y desglosando cada etapa del sistema de pensamiento de diseño. Luego, evaluamos la influencia de los factores culturales en la creatividad del diseño y resumimos los métodos de diseño comúnmente utilizados que amalgaman la cultura tradicional con los principios del diseño contemporáneo.

Finalmente, confrontamos y contrastamos el marco de pensamiento del diseño tradicional chino con el enfoque estructural del diseño moderno para resaltar las discrepancias y contradicciones. Esta comparativa sienta las bases para un análisis sistemático de los muebles contemporáneos influenciados por los muebles Ming en la siguiente sección.

3.2.1 Principales elementos del diseño de mobiliario contemporáneo

Durante mucho tiempo, el diseño se consideraba simplemente una rama práctica de las bellas artes, una técnica para embellecer objetos. El concepto moderno de diseño y su profesionalización surgieron después de la revolución industrial.

La actividad creativa del ser humano diseñador busca cambiar intencionadamente el modo de producción, aplicando elementos tecnológicos, económicos y artísticos para resolver sistemáticamente problemas y satisfacer las necesidades materiales y espirituales del ser humano. A través del diseño, los seres humanos concretan e ilustran ideales y emociones, convirtiéndolo en una herramienta y un medio para transmitir la civilización, avanzar hacia el futuro y promover la innovación sosteniendo el desarrollo. (G.Chen, 2017, p.146)

La creación de un producto implica una serie de pasos que comienzan con la planificación y desarrollo, pasando por el diseño, pruebas, producción, control de calidad, fijación de precios, envasado, promoción, retroalimentación del mercado, y canales de venta al por mayor y al por menor. En todo este proceso, el diseño desempeña un papel fundamental. Con el desarrollo y

refinamiento continuo de las empresas modernas y la progresiva especialización en la división del trabajo, el diseño está destinado a convertirse en una profesión independiente y altamente especializada.

Los diseñadores no participan directamente en la producción del producto, pero deben analizar la demanda del mercado, las preferencias de los consumidores, los criterios de precio, las necesidades del cliente, la ergonomía, los materiales y los aspectos técnicos al diseñar. Ellos elaboran bocetos, modelos o prototipos, transmiten sus ideas al fabricante y ajustan los diseños según los comentarios recibidos. Una vez que se obtiene la aprobación del cliente, los diseños se materializan en productos reales.

Cada cliente tiene demandas y preferencias de diseño únicas, lo que impulsa a los diseñadores a responder continuamente a las dinámicas del mercado y satisfacer las necesidades específicas de sus clientes. A la par, los diseñadores deben asegurarse de que sus diseños sean viables para la producción en masa en las fábricas. Por esta razón, los diseños complejos rara vez son el producto de un solo diseñador, sino más bien de un equipo multidisciplinario que incluye diseñadores e ingenieros.

La distinción fundamental entre el diseñador y el artesano de épocas pasadas radica en que el artesano no necesitaba interactuar o colaborar con otros departamentos; su labor era más pura e individual. Mientras que el artesano desempeñaba el rol de diseñador, productor y vendedor al mismo tiempo, el diseñador industrial actual implica la colaboración con múltiples departamentos y es una parte integral del entorno empresarial. Los diseñadores deben obtener información del mercado a través del departamento de estudios de mercado de la empresa, trabajar en conjunto con ingenieros y técnicos para resolver problemas de viabilidad de producción, y colaborar estrechamente con el departamento de marketing y ventas para mejorar los diseños y aumentar las ventas basándose en la información del mercado. En consecuencia, el departamento de diseño se convierte en un eslabón clave dentro de la empresa, desempeñando un papel descendente, y ya no es una actividad que pueda subsistir independientemente. Se puede afirmar que la conexión y comunicación entre los diseñadores constituyen un elemento central en el diseño moderno. (S.Z.Wang, 2015, p.7859)

Después de la profesionalización del diseño industrial en grandes empresas, se inició un proceso de sistematización e institucionalización del diseño con el fin de mejorar su eficiencia. Las funciones y responsabilidades específicas del diseño, así como su posición dentro de la empresa, se definieron mediante políticas corporativas. Esto otorgó al diseño una función y una posición corporativa específicas, así como una tarea clara.

A pesar de que el contenido y el propósito del trabajo de los diseñadores industriales se aclararon en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la plena consolidación del estatus profesional del diseño en las empresas modernas no se estableció inmediatamente después. La profesionalización e institucionalización del diseño comenzó alrededor de 1970 en los países desarrollados, pero el estatus profesional del diseño sigue evolucionando dentro de las empresas modernas. El diseño moderno en sí mismo está en constante cambio y desarrollo, y su papel y estatus continuarán evolucionando en paralelo con el desarrollo de las propias empresas. Además, la comprensión de la sociedad sobre la percepción y función del diseño moderno también está en constante evolución. Por lo tanto, “persiste un proceso continuo de mejora y desarrollo gradual en la formación del sistema y la profesionalización del diseño.” (S.Z.Wang, 2015, p.7904)

El enfoque del artesano tradicional difiere notablemente del trabajo en equipo característico del diseño moderno. Mientras que el artesano tradicional asumía desde el diseño hasta la producción, en ocasiones con la colaboración de otros artesanos, el diseño industrial moderno divide claramente el proceso desde la concepción inicial hasta la comercialización del producto. El diseñador moderno se enfoca en una parte específica del proceso o colabora con otros profesionales. Esto establece al diseñador moderno como una profesión con un sistema de carrera independiente y bien definido.

En contraste con los artesanos tradicionales, la labor del diseño industrial moderno se centra en gran medida en resolver los problemas relacionados con la interacción entre los productos y las personas. El diseñador moderno moviliza aspectos técnicos, psicológicos, ergonómicos y de mercado para satisfacer las necesidades de los consumidores a través de los productos que diseña.

3.2.1.1 Principios y teorías básicas del diseño industrial

El diseño industrial, también conocido como diseño de productos o diseño de productos industriales, se refiere al diseño de productos fabricados en masa por máquinas, principalmente para el mercado de consumo. El objetivo principal del diseño industrial es recoger los distintos aspectos del producto en cuanto a forma, rendimiento, ergonomía, ingeniería, marketing, marca y desarrollo, para que el producto se adapte a todos estos aspectos en la mayor medida posible y satisfaga las necesidades del mercado.

Inicialmente, el diseño industrial se centraba en el diseño de bienes para la producción en masa y mecánica. Sin embargo, a lo largo del tiempo, ha evolucionado y se ha expandido hacia otras áreas del diseño.

El objetivo del diseño industrial es abordar los dos aspectos principales de los productos de consumo: la función y la forma, y también la relación entre el usuario y el producto. Por regla

general, el diseño industrial se refiere a los bienes producidos industrialmente. El ámbito del diseño industrial abarca todo el proceso de concepción, diseño y comercialización del producto. Podemos decir que los diseñadores industriales crean y desarrollan conceptos para los bienes de consumo producidos industrialmente, y optimizan gradualmente la función, el valor y la forma del producto, con el objetivo de lograr una situación en la que tanto el usuario como el fabricante salgan ganando. (S.Z.Wang, 2015, p.685)

La Escuela de Diseño de Carnegie Mellon, en EE.UU., define el diseño como “el proceso de mejorar un objeto desde su estado actual hasta una condición mejor para su uso. que puede entenderse que incluye varios aspectos clave: funcionalidad, estética, ergonomía, eficiencia de mercado, facilidad de producción y conservación de materiales y recursos" (CMU, p.688). Por otro lado, The Chartered Society of Designers reconoce el poder de los diseñadores para innovar y crear, aprovechando la creatividad.

De acuerdo con la Sociedad de Diseñadores Industriales de América (IDSA), el diseño industrial es el servicio profesional que busca crear y desarrollar conceptos y especificaciones para optimizar la función, el valor y la apariencia de productos y sistemas, en beneficio tanto de usuarios como de fabricantes.⁴⁸

La Chartered Society of Designers cree que el diseño es una fuerza que conduce a la innovación y la invención aprovechando la creatividad.⁴⁹

Según el Consejo Internacional de Sociedades de Diseño Industrial (ICSID), el diseño se define como un acto creativo del diseñador que busca dotar a un producto de una calidad integral durante todo su proceso de fabricación, uso y sistema de aplicación. Los diseñadores, de manera creativa, humanizan los aspectos fundamentales de la ciencia, la tecnología y los intercambios culturales y económico.⁵⁰

Aunque el diseño industrial y el diseño comparten similitudes, es importante no confundir ambos conceptos, ya que el diseño industrial está estrechamente relacionado con la producción en masa mecanizada. Por tanto, el diseño industrial no se limita únicamente a la "creatividad", sino que involucra numerosos aspectos técnicos, como el diseño de interfaces, la información, la interacción, entre otros. Por lo tanto, el diseño moderno de productos o el diseño industrial ya no se centra

⁴⁸ <https://www.nzedge.com/legends/joseph-sinel/>

⁴⁹ <https://lawaspect.com/industrial-design/>

⁵⁰ <https://lawaspect.com/industrial-design/>

exclusivamente en la forma, sino también en la ingeniería, las interfaces, la ergonomía y otros aspectos técnicos.

El diseño debe tener elementos tanto artísticos como científicos, funciones tanto prácticas como espirituales, y ser una creación visual intencionada para satisfacer los aspectos prácticos y las necesidades de las personas. El diseño debe ser original y adelantado a su tiempo, pero también debe ser aceptable para los usuarios de hoy, es decir, racional, económico y estético. (G.Chen, 2017, p.222)

El objetivo del diseño ha evolucionado de la mera estética hacia la satisfacción de las necesidades humanas, embelleciendo al mismo tiempo la apariencia del producto. Estas "necesidades humanas" son diversas y de múltiples niveles, abarcando tanto aspectos fisiológicos como psicológicos. Además, el diseño industrial debe considerar la producción de productos para grandes industrias y ser un medio a través del cual las empresas compiten para ganar mercado y obtener beneficios, por lo que se debe considerar la eficiencia económica desde la perspectiva empresarial.

3.2.1.1.1 El principio de la necesidad de diseño

"Satisfacer las necesidades humanas" es el principio básico y el método del diseño industrial, el objetivo principal del diseño es servir a las personas.

El centro humano es el catalizador de la creatividad en la producción. Desde el principio, el diseño innovador debe situar al consumidor y su concepto de consumo emocional en el centro de la reflexión sobre lo que la gente necesita, partiendo de los conocimientos del consumidor, prestando atención al contexto de uso y planteando preguntas como "Además del diseño y los detalles técnicos del producto en sí, es importante centrarse en los factores que influyen en la interacción entre las personas y los productos o servicios, incluidos los factores culturales, sociales, emocionales y cognitivos, para obtener efectivamente El objetivo es conocer las necesidades de las personas para lograr un "diseño centrado en el ser humano. (Li & Zhang, 2011, p.1160)

El diseño de productos tiene como objetivo satisfacer las necesidades comunes a todas las personas en lugar de atender únicamente las necesidades individuales. Se logra coordinando la estructura interna y el aspecto externo del producto, abarcando desde su utilidad operativa hasta la comunicación emocional. Este enfoque se dirige hacia la satisfacción progresiva de las necesidades en todos los niveles.

i. Necesidades de Humanización

El concepto de diseño humanizado según el libro "Introducción al diseño industrial" de Li y Zhang (2011) se define como:

El diseño humanizado satisface las necesidades de cada individuo que busca ser respetado por los demás y busca la igualdad. Es un diseño con una orientación humana, que presta atención a todas las personas, independientemente de su edad, ya sean ancianos o niños pequeños, y sin importar su grado de discapacidad física o deficiencia. (Li & Zhang ,2011, p.1168)

Asimismo, Chen(2017) señala algo similar:

El principio de humanización también debe tener en cuenta la supervivencia y el desarrollo de la sociedad y la humanidad en su conjunto. Podemos dividir la belleza del diseño en belleza intrínseca y belleza extrínseca. La belleza interior se refiere al cuidado de la humanidad contenido en el propio diseño, y la belleza exterior se refiere a la belleza de la forma externa del diseño. (Chen, 2017, p.294-295)

Para el diseño humano hay siete características clave:

① Inclusión

El diseño debe considerar las características de la mayor cantidad posible de grupos de personas y anticipar la comodidad de todos. Los productos deben diseñarse para ser utilizados por personas sin discapacidad, teniendo en cuenta también las condiciones de personas mayores, niños y aquellos con distintas discapacidades. El diseño no solo debe atender las necesidades del usuario, sino también estudiar sus necesidades físicas, psicológicas e intelectuales. (Chen, 2017, p.301)

② Conveniencia

“Desde una perspectiva ergonómica, se estudian los factores cinemáticos, psicológicos y estéticos” (Chen, 2017, p.301). El diseño debe considerar plenamente las capacidades de las personas al utilizar el producto, permitiendo que alcancen las funciones del mismo de la manera más fácil, precisa y sin esfuerzo posible, satisfaciendo al máximo sus necesidades de uso. Aspectos como la facilidad de manipulación de los objetos, la prevención de la fatiga, la facilidad de identificación, la comodidad y amplitud de uso, así como el acceso a la información, son parte del ámbito de la comodidad que se debe tener en cuenta.

③ Autosuficiencia

Se debe prestar atención a las personas con discapacidad proporcionándoles la asistencia necesaria y espacios de fácil acceso en la medida de lo posible. El diseño debe ser respetuoso con todas las personas, especialmente con las discapacitadas. Considerando las condiciones de uso de personas con deficiencias, el diseño debe proporcionarles la mejor sensación de independencia posible al ofrecerles las ayudas necesarias.

④ Selectividad

El diseño incrementa la idoneidad de un producto al ofrecer diferentes opciones para satisfacer las necesidades del usuario. Es importante eliminar barreras para aquellos que las tienen, logrando un equilibrio entre la inclusión y la selectividad.

⑤ Económico

El enfoque del diseñador industrial para crear muebles de alto valor añadido es diferente al del arte puro, ya que tiene un propósito comercial. Utilizando la tecnología existente y apoyándose en el diseño industrial, se puede aumentar la funcionalidad y calidad de un producto a un costo relativamente bajo, haciéndolo más estéticamente agradable y mejorando su comerciabilidad y eficiencia económica en la empresa. (Li & Zhang, 2011, p.1396)

En el proceso de diseño de productos, es crucial seleccionar los materiales y las técnicas de procesamiento más apropiados para fabricar productos con alto valor de uso y atractivo estético, buscando obtener el mayor beneficio económico con el menor costo posible.

El manejo de los materiales en la producción de un artículo representa una serie de decisiones cruciales que afectan tanto al costo de producción como al precio de venta inicial del producto. Aspectos como la selección del material, su almacenamiento, transporte y procesamiento, inciden directamente en los costos de fabricación y tienen un impacto significativo en la fijación del precio de venta. Por lo tanto, el diseñador considera detenidamente diversos elementos como el costo de las materias primas, los gastos asociados a la producción, transporte, almacenamiento y el deterioro eventual de los materiales utilizados durante estos procesos al abordar el diseño. El objetivo primordial es lograr la mejor calidad de diseño posible, manteniendo al mismo tiempo los costos lo más bajos posible.

El diseño moderno se enfoca en servir a la mayoría de las personas, incluyendo a los sectores desfavorecidos de la población, manteniendo costos bajos y asegurando una óptima relación entre rendimiento y precio. Algunos diseñadores se comprometen a mejorar la calidad de vida de los menos favorecidos mediante diseños prácticos y eficientes, reduciendo la brecha entre diferentes estratos sociales.

⑥ Confort

“Presentar las leyes estéticas ideales a través del diseño, configurando formas estéticas que unifiquen la tecnología y el arte”(G.Chen, 2017, p.301). El tratamiento de la forma y el color de un producto mediante el diseño, con el objetivo de que el producto sea visual y táctilmente cómodo de usar.

⑦ Interactividad

La interacción entre la tecnología y las personas es una tendencia inevitable en la actualidad. El diseño interactivo considera las necesidades y experiencias del usuario para crear una combinación armoniosa entre humanos y tecnología. Esta interacción se convierte en la conexión entre el producto y el usuario; algunos productos interactúan a través de la manipulación de componentes y sus respuestas, mientras que otros logran la interacción a través de hardware y pantallas. (Li & Zhang, 2011, p.1209)

Los productos no solo deben adecuarse al entorno y ofrecer comodidad a los usuarios, sino que también pueden fomentar la iniciativa y la creatividad individual al permitir la reconfiguración y recreación de los mismos. Ejemplos contemporáneos, como los muebles modulares o los juguetes infantiles de bloques de construcción, invitan a los usuarios a participar activamente en el proceso de ensamblaje o reorganización. Esto no solo brinda la oportunidad de interactuar con los productos de manera personalizada, sino que también promueve un sentido de logro y satisfacción espiritual al experimentar la creación y adaptación de estos objetos según sus propias preferencias y necesidades.

ii.Necesidad de individualidad y diferenciación

En el proceso de producción y comercialización en masa, normalmente para maximizar los beneficios, los diseñadores a menudo tienen que descartar ciertos estilos específicos para satisfacer las necesidades de las masas, lo que da lugar a productos industriales en masa que no se diferencian. Una vez que la acumulación material ha alcanzado un determinado nivel, las necesidades de las personas empiezan a mostrar una tendencia a la diversificación y la diferenciación. Los consumidores quieren productos que satisfagan sus necesidades y al mismo tiempo muestren su individualidad. Por eso, ante la feroz competencia del mercado, que suele basarse en la individualidad, los diseñadores deben tener en cuenta en sus diseños la satisfacción de las necesidades individuales.

El diseño de productos se vuelve un factor fundamental en la elección de los consumidores en un momento en el que lograr grandes avances tecnológicos es difícil y los productos fabricados en masa son muy similares en términos de características, precio y calidad.

Esto ha llevado a una necesidad creciente de producción de pequeños lotes en contraposición a la producción masiva. La respuesta a esta demanda se encuentra en el uso de sistemas de fabricación aditiva, que ofrecen la posibilidad de producir productos individualizados a través de cantidades unitarias uniformes, manteniendo costos asequibles y tiempos aceptables. Se espera que los futuros avances en estas tecnologías brinden oportunidades para el desarrollo de empresas enfocadas en el diseño personalizado, lo que beneficiará tanto a los usuarios como al medio ambiente. (Uribe, 2013, p.55)

Además, las necesidades de los consumidores han evolucionado en concordancia con una creciente conciencia social, personal y medioambiental, y también con un mayor conocimiento de los materiales. Esta evolución ha dado lugar a necesidades y preferencias únicas y personales. Según Uribe(2013), la actitud de los consumidores ha cambiado, alejándose de las nociones de "obsolescencia programada" y "despilfarro" del final del siglo XX, adoptando un enfoque más prudente y consciente hacia el consumo. Por consiguiente, los diseñadores deben esforzarse por mejorar la calidad de sus productos para satisfacer estas nuevas demandas de los consumidores. (p.56)

Los consumidores buscan productos que reflejen su individualidad, moldeándolos de manera única y expresando su personalidad a través de formas, materiales y colores. Como resultado, las empresas se esfuerzan por adecuar sus productos a la psicología del consumidor, respondiendo a su búsqueda de individualidad para generar beneficios económicos. La transición del modelo de producción en masa al concepto actual de "personalización en masa" representa una evolución clara hacia un modelo ideal, estableciendo una nueva dinámica entre el individuo, el diseño y la empresa, basada en el principio de "cada cliente es un mercado".

La evolución hacia la personalización de los productos no solo responde a un ideal de diseño sostenible que favorece la diferenciación y reduce la obsolescencia, sino que también tiene un fundamento en el marketing, el diseño y la fabricación. Los productos estandarizados y regulados pueden adaptarse para satisfacer las necesidades individuales, manteniendo el coste unitario de la producción en masa. (Uribe, 2013, p.56)

Esta nueva tendencia en el diseño sugiere un futuro donde las normas de consumo están desafiando el mercado de masas, promoviendo una identidad individual más clara para cada consumidor. El

enfoque tradicional de ofrecer un solo producto está gradualmente desapareciendo. A medida que el mercado se orienta hacia una oferta más personalizada, con una menor cantidad de clientes, lotes de producción más reducidos y medios de producción más costosos, los métodos de diseño, las líneas de producción y las máquinas necesitarán ajustes significativos.

El mercado está evolucionando hacia la definición de cada usuario como un mercado propio, presentando desafíos crecientes para los diseñadores que buscan participar en este proceso de supervivencia, pero al mismo tiempo, ofreciendo más oportunidades para los productos diseñados. Esta tendencia hacia la producción a medida, que proporciona una diversidad limitada, demanda la modularización del proceso de producción y su integración con componentes estandarizados producidos en masa, lo que eventualmente podría reemplazar gradualmente la producción en masa tradicional al añadir valor a cada producto.

Las personas ya no buscan un gran número de productos similares y, por ende, la personalización emerge como una característica que no solo se espera desde la perspectiva del desarrollo social y del mercado, sino que se vuelve inevitable en términos de la evolución del marketing. Según Schwartz (2005):

Cuando la gente carece de opciones, la vida se vuelve casi insoportable. A medida que el número de opciones disponibles - como en nuestra cultura de consumo - crece, la autonomía, el control y la libertad que trae consigo esta diversidad son emocionantes y positivos. Sin embargo, la abundancia de opciones también tiene un aspecto negativo: enfrentarse a una multitud de ellas. A medida que aumentan las opciones, los matices negativos se multiplican hasta llegar a una sobrecarga. En este sentido, la capacidad de elegir ya no nos libera, sino que nos debilita, e incluso se podría decir que nos tira. (Schwartz , 2005,p. 75)

Por tanto, es evidente que frente a los desafíos del mercado y las demandas actuales, el diseño personalizado o diferenciado emerge como la tendencia futura, y la personalización del producto se convierte en una nueva frontera para que las empresas obtengan ventajas en un entorno de mercado altamente competitivo.

Esta demanda de personalización y diferenciación por parte de los consumidores es un incentivo clave para que los diseñadores continúen introduciendo productos innovadores. Además, la creatividad no surge solo a partir de la demanda de los consumidores, sino que requiere otros factores como base, un punto que trataremos más adelante en el contenido.

iii.Necesidades emocionales

La emoción es la actitud humana hacia el entorno y este comportamiento, es una forma especial de reflexión de las cosas objetivas, una reacción psicológica del sujeto para dar afirmación o negación a los estímulos externos, pero también la actitud y la experiencia de si las cosas objetivas satisfacen sus necesidades. “En el diseño de productos, la emoción es un proceso de transferencia de información de alto nivel que se comunica entre el diseñador, el producto y el público. Una vez que una persona establece una ‘conexión emocional’ con un producto, el producto, por lo demás inanimado, es capaz de expresar los sentimientos de la persona, creando así un apego al producto.” (Li & Zhang, 2011, p.1230).

Cuando consideramos las necesidades humanas, éstas pueden dividirse en cinco niveles: fisiología, seguridad, amor y pertenencia, autoestima y autorrealización. Similarmente, clasificamos los productos en cuatro niveles: funcionalidad, fiabilidad, usabilidad y placer, ubicando el diseño emocional en el nivel más alto de la jerarquía, como el nivel del "placer".(G.Chen, 2017, p.385)

En general, revelamos tres características de la naturaleza humana desde el punto de vista psicológico: "instintiva, conductual y reflexiva", según las cuales el diseñador propone tres niveles de diseño correspondientes a ellas:

- ① El nivel instintivo del diseño: enfocado en la forma. Se centra en lo visual como primer nivel de sensación intuitiva.
- ② Diseño de comportamiento: dirigido a la eficiencia y placer de uso. Se concentra en la operación y la experiencia durante el uso del producto.
- ③ El nivel de reflexión del diseño: relacionado con la imagen, satisfacción personal y memoria. Se vincula con el significado del objeto y su conexión emocional con el entorno, la cultura y la identidad.

El diseño instintivo se centra en lo visual, lo visual aporta el primer nivel de sensación intuitiva, (...); el diseño de comportamiento se centra en la operación, a través de la experiencia del proceso de operación aporta la sensación del usuario, (...)”El diseño reflexivo se centra en la emoción, equivalente a la mejora de la experiencia del usuario, el diseño emocional está en todas partes, (...). (G.Chen, 2017, p.395-396)

El diseño instintivo se basa en la comprensión visual innata de los humanos. Cuanto más se alinee el diseño visual con los niveles instintivos de pensamiento, mayor probabilidad tendrá de ser aceptado.

El diseño conductual se refiere a la funcionalidad y el funcionamiento de un producto. Al interactuar con un producto, el usuario necesita realizar acciones; asegurar que estas acciones sean eficaces, fáciles de entender, viables e incluso agradables, son elementos clave a considerar en el diseño conductual.

El diseño reflexivo está asociado al significado de un objeto, influenciado por factores como el entorno, la cultura, la identidad, y la interacción de estos elementos genera una situación compleja y en constante cambio. Por consiguiente, el diseño reflexivo a menudo implica la creación de una marca para establecer una conexión emocional duradera con el cliente.

La emoción es un resultado de la sensibilidad humana. La integración de la emoción en el diseño de un producto requiere satisfacer tres niveles de necesidades psicológicas humanas: instintivas, conductuales y reflexivas. Cuando estos elementos abstractos se traducen en diseño, podemos abordar la emoción de tres maneras distintas:

- ① La emotividad de la forma del producto: se refiere a la imagen, la forma y la figura, que constituyen la apariencia del producto. Con el avance tecnológico, la función del producto abarca no solo su utilidad, sino también sus aspectos culturales, entre otros. Los diseñadores emplean la forma única del producto para expresar distintas características estéticas y su orientación de valor, buscando que los usuarios conecten emocionalmente con el producto, permitiendo que su forma satisfaga las necesidades emocionales de los consumidores.
- ② El aspecto emocional del funcionamiento del producto: se refiere al modo en que su uso inteligente deja una impresión duradera en el usuario, inspirando un sentimiento de aprecio hacia el producto y brindando comodidad en la vida cotidiana.
- ③ Emocionalización de las cualidades del producto: el diseño emocional impacta al usuario transmitiendo emociones y generando sorpresa. El producto se convierte en una experiencia emocional y un recuerdo de la vida; los usuarios establecen un vínculo emocional con él que influye en su imagen, satisfacción, recuerdo, entre otros aspectos. Esta conexión puede influir en la lealtad hacia la marca, transformándola en el vehículo emocional de un determinado grupo. (G.Chen, 2017, p.398-399)

En este capítulo, primero identificamos el principio básico del diseño: satisfacer las necesidades humanas. Luego, analizamos los tipos de necesidades que se deben abordar en el diseño moderno: las necesidades humanas, individuales y emocionales. Al definir estos términos, se observa que el diseño moderno difiere significativamente del diseño artesanal tradicional. En primer lugar, en

cuanto al contenido del trabajo, los diseñadores contemporáneos se enfocan exclusivamente en el diseño del producto, ya que la producción y venta ya no forman parte de su labor. El trabajo del diseñador es más profesional, refinado y especializado en comparación con el del artesano tradicional.

En segundo lugar, los diseñadores contemporáneos deben considerar más aspectos al crear sus obras que los artesanos tradicionales. Además de la funcionalidad y la estética, los diseñadores deben satisfacer las necesidades complejas y diversas de los consumidores, resultado de los cambios en la sociedad y en los patrones de consumo. Esto representa un desafío mayor para los diseñadores, que deben pensar en mucho más que lo que hacían los artesanos tradicionales, ya que deben tener en cuenta las necesidades del consumidor, así como aspectos psicológicos y emocionales.

En resumen, la diferencia esencial entre el diseño tradicional y el moderno es considerable. Los artesanos tradicionales se enfocan en satisfacer las necesidades de grupos específicos, mientras que los diseñadores modernos deben satisfacer no solo las necesidades de los consumidores en términos de uso, sino también sus necesidades psicológicas, emocionales y diversos factores. Los productos industriales modernos ya no representan la identidad de una clase específica, sino que reflejan la mentalidad inclusiva, la igualdad y consideran la relación entre la naturaleza y las personas. En síntesis, aunque el alcance de trabajo de los diseñadores modernos es menor que el de los artesanos tradicionales, los aspectos a considerar durante el diseño son mucho más complejos que en la artesanía tradicional.

3.2.1.2 Principios estéticos del diseño contemporáneo

Las reglas estéticas del diseño se basan en las teorías y aplicaciones del diseño moderno, y proporcionan un soporte teórico estético relevante en el proceso de diseño según las teorías y leyes de la estética. “La belleza del diseño se expresa como belleza funcional práctica y estética espiritual, y la belleza del diseño no sólo debe reflejar la practicidad de la función, sino también la belleza artística que satisfaga las necesidades estéticas de los usuarios es”(G.Chen, 2017, p.283). La belleza del diseño no basta con considerar la belleza de la función, sino que también requiere que el diseñador diseñe la estructura, el color, el material y otros factores del producto de acuerdo con el principio de la estética, para satisfacer las necesidades estéticas de los usuarios. Plasmado en cosas concretas, es mediante el ajuste de materiales, colores, funciones, estructuras y formas a través de principios y teorías estéticas para lograr objetivos estéticos.

En el diseño, los valores prácticos y estéticos de los objetos de diseño están intrínsecamente conectados. En primer lugar, la estética de un objeto de diseño surge de su valor práctico, ya que este debe cumplir con una función específica, es decir, ser efectivo. En segundo lugar, el valor

práctico y estético coexisten en un mismo objeto de diseño, formando en conjunto el valor integral del producto, satisfaciendo las necesidades materiales y espirituales de las personas. Solo de esta. (G.Chen, 2017, p.284)

La belleza de un producto abarca dos aspectos: la belleza sensorial, percibida a través de las habilidades visuales, táctiles, auditivas y olfativas del ser humano; y la belleza racional generada por el diseño. Como creación humana, un producto es la manifestación material de la comprensión del mundo por parte del ser humano, siendo su esencia su función en el proceso de uso. La verdadera prueba de un producto es su uso por parte del usuario, y un producto de calidad puede satisfacer las necesidades del usuario al mismo tiempo que proporciona una sensación de satisfacción espiritual.

3.2.1.2 .1 Belleza funcional

En el diseño industrial, la función es primordial, ya que debe cumplir con el propósito de uso y satisfacer las necesidades del usuario, constituyendo el sentido de existencia del producto. "La creación estética de los productos siempre gira en torno a la finalidad social, convirtiendo la formación del producto en la encarnación de su finalidad funcional y en la representación del nivel de necesidades humanas y desarrollo" (G.Chen, 2017, p.289). La belleza funcional se considera el atributo más fundamental y común de un producto, ubicándose en el centro del diseño de productos. "Esto refleja la diferencia esencial entre el diseño de productos industriales y los objetos fabricados por artesanos tradicionales. Otro término para la belleza funcional es la estética de las máquinas, diseñadas principalmente por su valor de uso y no tanto por su valor estético intrínseco" (G.Chen, 2017, p.290). Por lo tanto, la función de un producto puede definirse como la eficiencia y el rendimiento del mismo, así como el placer que brinda a las personas en su proceso de utilización, denominado belleza funcional.

La belleza del diseño de un producto está intrínsecamente ligada a su practicidad. Por lo general, los productos industriales tienen dos características esenciales: la función del producto en sí y la forma en que existe para el usuario. En este sentido, la belleza funcional de un producto puede realzar la estética de su forma mediante el uso adecuado de materiales y estructuras, al mismo tiempo que la racionalidad funcional y técnica del producto puede proporcionar satisfacción emocional al usuario. Chen sostiene que "la belleza funcional, como una forma estética de entidades materiales creadas por seres humanos en sus prácticas de producción, es una de las formas estéticas más básicas y universales, además de ser relativamente primaria" (G.Chen, 2017, p.291).

En el ámbito del diseño industrial, aparte de dotar a los productos de su función, es crucial crear un entorno físico que favorezca el bienestar de las personas. Con el progreso de la sociedad, el diseño industrial debe abogar por la unidad y la armonía entre "producto - personas - sociedad - medio

ambiente". "Un diseño de producto exitoso debe reflejar una relación armoniosa con su entorno y generar un impacto positivo en el medio ambiente; la forma de vida creada por el producto debe estar en sintonía con el entorno"(Li & Zhang, 2011, p.1270).

Como parte esencial del entorno humano, los productos deben tener un impacto positivo en la sociedad y el medio ambiente, al tiempo que contribuyen a aliviar la carga de la vida y mejorar su calidad. "La creación artificial de objetos que imitan la naturaleza por parte de los diseñadores siempre refleja una forma cultural específica. La belleza funcional de un producto se convierte, asimismo, en una manifestación de las costumbres sociales" (G.Chen, 2017, p.293). El diseño moderno no solo se enfoca en el producto en sí, sino también en el diseño del estilo de vida de las personas, sus valores sociales y el entorno de producción social, abarcando aspectos de la cultura económica, moral y ética social. Los productos no solo satisfacen las necesidades estéticas, sino que también comunican la defensa de un estilo de vida y una filosofía de consumo saludable para la sociedad y las personas. A través del diseño, se orienta a las personas hacia patrones de consumo y conceptos apropiados, promoviendo así un desarrollo sostenible y saludable de la sociedad.

3.2.1.2 .2 Belleza formal

La belleza funcional es un elemento clave en el diseño industrial. Sin embargo, la satisfacción de las necesidades estéticas va más allá de la belleza funcional. La función de un producto determina su forma; por lo tanto, el diseño industrial debe enfocarse en la función del producto, a la vez que presta atención a su forma.

El desarrollo estético del diseño industrial ha evolucionado con la tecnología. Desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando varios países europeos lideraron la revolución industrial, los productos manufacturados por las grandes máquinas industriales se centraron principalmente en la practicidad funcional, la estructura y la mano de obra. La falta de un diseño global ideal y la producción de una gran cantidad de productos poco estéticos se debieron a la inmadurez en cuanto a la estética y a procesos de producción simples y rudimentarios. Aunque satisfacían las necesidades funcionales, distaban mucho de ser estéticamente adecuados. Esto condujo a un cambio en la forma de los productos industriales, enfocándose en respetar la lógica de la estructura, destacando la simplicidad de las formas geométricas, valorando la tecnología y la artesanía, promoviendo la estandarización y teniendo en cuenta consideraciones comerciales, lo que impactó significativamente en el diseño industrial. En la era moderna, el diseño de formas en productos industriales ha evolucionado hacia la humanización, la racionalización y la estetización, manteniendo el respeto por su función.

La belleza del estilo se desarrolla con el objetivo de cumplir requisitos prácticos y requiere una combinación racional entre la utilidad funcional y la belleza formal para crear un producto excelente. La estética de la forma en el diseño industrial es el resultado de la interacción entre la

tecnología y la ciencia, e incorpora factores como la experiencia humana, el conocimiento, las habilidades, las herramientas y los materiales.

La belleza formal representa el valor estético integrado en la estructura de los elementos formales de las cosas, que resuena y tiene un impacto emocional en la psique humana. Sin embargo, actualmente, la psicología no ofrece una explicación completa sobre por qué se produce esta resonancia. La atracción hacia una formación específica sugiere que las personas tienen un sentido de novedad y pueden generar una experiencia estética particular al percibir elementos formales. 'El sentido de la forma constituye la base del sentimiento estético y es una condición psicológica importante para la actividad estética' (G.Chen, 2017, p.296). De esta manera, podemos inferir que la formación de un sentido de la belleza formal surge de los sentimientos psicológicos particulares que las personas tienen hacia ciertos elementos formales, y podemos rastrear la esencia y las raíces de la belleza formal a partir de esta teoría.

La belleza del modelado tiene un valor práctico y funcional, y no debe contradecir la belleza funcional ni ser modelada por el mero hecho de modelar. La belleza del modelado proviene principalmente de la combinación de puntos, líneas y superficies, que constituyen los elementos básicos del modelado, y de las emociones generadas por estas combinaciones, especialmente por la composición y el uso flexible de los principios estéticos: proporción y tamaño, oposición y unidad, simetría y equilibrio, ritmo y rima, repetición y continuidad, etc. (Li & Zhang, 2011, p.1293)

Al describir la belleza formal, Li y Zhang (2011) señalan que los seres humanos tienen una resonancia psicológica instintiva con las formas estructurales y los colores presentes en la naturaleza. Por ello, hemos extraído de la naturaleza una serie de reglas estéticas, como la proporción, el equilibrio, el ritmo, el color, etc. La belleza formal radica en el uso de la forma del producto para transmitir información a través de experiencias visuales, auditivas y sensoriales primarias, buscando establecer una comunicación y un intercambio entre el producto y las emociones del usuario.

En la actualidad, con niveles similares de funcionalidad en los productos, los consumidores buscan cada vez más apariencias novedosas y con estilo. A medida que la oferta supera a la demanda y los niveles técnicos convergen entre los fabricantes, los diseñadores necesitan generar impacto y frescura para atraer la atención de los consumidores. Por tanto, la belleza formal del producto requiere que los diseñadores combinen aspectos como forma, color, estructura, textura y otros factores para construir una apariencia que satisfaga las necesidades estéticas de los consumidores.

3.2.1.2 .3 Belleza material

Maximizar el aprovechamiento de las propiedades de los materiales constituye el principal principio en cualquier diseño ideal. Solo al emplear técnicas adecuadas para manipular los materiales correctos, se pueden satisfacer las necesidades humanas y lograr efectos de pureza y belleza. (X.Li, 2018, p.352)

A medida que avanzaba el siglo XX, con la invención de nuevos materiales y los cambios en la tecnología de producción, el diseño se enfrentó a mayores opciones y desafíos en cuanto a la selección de materiales. La elección específica de materiales para reflejar las características funcionales inherentes de los productos técnicos y aumentar su atractivo estético se convirtió en una expresión clave del diseño moderno. Según X.Li (2018, p.326), “a través del diseño, los materiales aportan valor añadido, y a través de los materiales, se materializa el diseño”. El diseño constantemente impone nuevas demandas a los materiales, y la aparición de nuevos materiales impulsa la diversidad de estilos y características de diseño. Se puede afirmar que cada innovación en materiales representa un salto cualitativo en la civilización humana y en la cultura del diseño.

En un sentido amplio, la estética de los productos y edificios está estrechamente relacionada con los materiales y estructuras que los componen. Es porque cada material tiene un "carácter" diferente, y cada material tiene su propia textura y belleza, que puede contener sus propias características de belleza compositiva. Según el esteta japonés Takeuti Toshio, "la labor del procesamiento técnico consiste en despertar la belleza de la naturaleza que está latente en el propio material, para llevarla de la forma potencial a la forma manifiesta".⁵¹

Una tarea fundamental del diseñador es explorar la belleza intrínseca de los materiales y realzar la estética del producto mediante métodos de producción y expresiones técnicas específicas. "El diseño se basa en las características inherentes de los materiales, cada uno con propiedades y características singulares que determinan distintos objetos y propiedades técnicas compatibles" (X. Li, 2018, p.326-327). Por ejemplo, la piedra se distingue por ser dura, pesada y moldeable, siendo un material clave en la construcción. La madera, por su accesibilidad y maleabilidad, se utiliza ampliamente en la fabricación de muebles. La arcilla, al moldearse, endurecerse al ser cocida y poderse decorar con colores y dibujos, se transforma en cerámica.

Además de sus propiedades físicas, los materiales también despiertan diversas expresiones y lenguajes únicos en la psique de las personas. Por ello, los diseñadores deben seleccionar materiales que se adapten al contenido o la función del producto en sus diseños, buscando resaltar las propiedades naturales del material. Por ejemplo, los materiales poseen propiedades funcionales,

⁵¹ <https://m.fx361.com/news/2009/0607/5974937.html>

como resistencia, dureza, tenacidad, entre otras, y propiedades perceptivas, como diseño, textura, tacto, color, olor, etc. Por ende, "la selección de materiales se basa en sus propias características, el rendimiento de sus texturas y la conexión con el entorno humano, aspectos de gran relevancia en el diseño contemporáneo" (X. Li, 2018, p.345).

La textura de un material representa la experiencia visual que este material transmite a la vista. Particularmente, el brillo y el color del material generan un fenómeno psicológico cuando han sido sometidos a un tratamiento visual especial. Este fenómeno impacta directamente los sentidos del usuario, proporcionándole una sensación de belleza y experiencia visual, convirtiéndose así en un factor determinante en el proceso de diseño.

La belleza inherente de los materiales también está relacionada con su dimensión social, reflejando una profunda consideración y cuidado por las personas. La belleza de los materiales respetuosos con el medio ambiente surge de una reflexión sobre los daños ambientales causados por la tecnología y la cultura moderna, mostrando un retorno a la responsabilidad ética y social tanto por parte de diseñadores como de usuarios. La elección de materiales para los productos no solo se centra en minimizar el consumo de recursos y la emisión de sustancias nocivas, sino también en facilitar su clasificación, reciclaje y reutilización como materia prima.

No obstante, G. Chen (2017), al abordar los desafíos actuales en la selección de materiales en el mercado, señala un dilema presente:

La elección de materiales se enfrenta al dilema de los fabricantes que buscan mayores beneficios. Han optado por seleccionar materiales y métodos de fabricación más económicos para sus productos, reemplazando los materiales tradicionales utilizados en la artesanía por opciones más económicas adecuadas para la producción en masa, cuando es posible. (G.Chen ,2017,p.1051)

Este desafío es común en la modernización del diseño de muebles tradicionales, convirtiendo el diseño en un puente entre la tecnología y la cultura. El objetivo es encontrar materiales que satisfagan las necesidades de los consumidores, a la vez que se integran nuevas tecnologías y se logra la aceptación en el mercado.

La belleza de los materiales en el diseño industrial se manifiesta principalmente en las características intrínsecas de los materiales, así como en las emociones y factores sociales y humanos que transmiten la textura y el color de los mismos. Esta estética juega un papel crucial en el diseño moderno, influenciando directamente el estilo artístico del producto y la percepción que

las personas tienen de él. Así, la estética de un producto industrial se equilibra entre la forma, el material, la función y el estilo, buscando alcanzar una armonía estética.

3.2.1.3 Teoría crítica del diseño

El diseño moderno se distingue de la artesanía tradicional principalmente debido a la existencia de una teoría sistemática de crítica, una diferencia que surge de la distinción entre diseño y arte. En el diseño, la crítica puede surgir tanto de los consumidores como del mercado en sí. Yin y Shao (2016) afirman que "los sujetos de la crítica del diseño son los apreciadores y usuarios del diseño. La actividad crítica puede manifestarse a través del texto, el discurso o plasmarse en el acto de compra" (p.465). A diferencia del arte, el diseño debe ser juzgado y aceptado por los consumidores, sometiéndose a la prueba del mercado.

La teoría crítica del diseño surge de la especificidad inherente al diseño, permitiendo la crítica sin necesidad de una opinión autorizada, sino más bien a través del juicio del consumidor. En este sentido, el diseño implica un sentido más amplio de democracia (Yin & Shao, 2016, p.493). Esta teoría es esencial en los productos industriales modernos, a diferencia de la artesanía tradicional, donde tal enfoque crítico es menos común.

Para criticar el diseño, G. Liu (2019) sostiene que :

Al igual que los sistemas biológicos en la naturaleza, la estructura intrínseca y las características morfológicas de las especies dependen de la selección natural y son producto de la adaptación al entorno. (...) En el "entorno ecológico" de la economía de mercado, el diseño de las mercancías está igualmente sujeto a las leyes de la competencia. (...) Por lo tanto, la evaluación del diseño de las mercancías se basa en el principio de "adaptación" para examinar la racionalidad de las mercancías en la producción, el intercambio y el consumo. (G.Liu, 2019, p.172) .

El entendimiento de G. Liu (2019) sobre la crítica del diseño la compara con la ley de la competencia en la naturaleza, donde los bienes son evaluados por su adaptación a las reglas de la economía de mercado. Además, Yin y Shao señalan que:

La crítica del diseño coexiste con las obras de diseño; el diseño se ajusta tanto al significado pretendido por el creador en la transmisión de la información como al significado percibido por el receptor al decodificarla ("significado percibido"), lo que significa que un mismo objeto de diseño puede significar cosas diferentes para distintos destinatarios. El trabajo no es independiente, ya que el crítico y el objeto de la crítica forman un complejo de interacciones. (Yin & Shao, 2016, p.441)

La crítica al diseño realizada por consumidores y usuarios también se caracteriza por la diversidad étnica. Los consumidores se dividen en grupos culturales con diversas preferencias de consumo, lo que hace que sea imposible formar una opinión unificada y autorizada sobre la crítica al diseño. Por consiguiente, se requiere desarrollar un sistema de evaluación basado en los elementos y principios del diseño, que, según Yin y Shao (2016), "debe cumplir con los tres principios básicos de la ciencia, la aplicabilidad y el arte, e incluir varios factores como la evaluación técnica, funcional, de materiales, económica, de seguridad, estética, creativa y ergonómica" (p.499).

G. Liu (2019) sugiere la aplicación de un sistema de metas de diseño a los sistemas de evaluación:

Un sistema de evaluación también es un sistema adaptativo, que involucra el análisis de condiciones limitantes (factores externos), el establecimiento de metas y la selección de posibles medios (factores internos). Se aplica el modelo metodológico de los 'sistemas de objetivos' a los estudios que implican sistemas de evaluación, intentando establecer una nueva forma de pensar sobre el estudio teórico de la evaluación del diseño. (G.Liu, 2019,p.173)

El sistema de evaluación de la crítica de diseño existe para lidiar con la naturaleza cambiante del diseño, ya que los criterios para juzgarlo varían con el tiempo y el desarrollo económico y social. Las diferencias geográficas y culturales en una misma época también pueden conducir a diferentes interpretaciones de los elementos de diseño. Por lo tanto, es necesario un sistema flexible que permita reconocer el buen diseño en distintos contextos temporales y culturales.

La crítica del diseño, al igual que la crítica del arte, está impulsada por el desarrollo estético. Evolucionan con el tiempo y refleja las cambiantes normas y expectativas estéticas de la sociedad. Representa las ideas estéticas de una época, proporcionando el estímulo necesario para el avance del diseño en consonancia con las demandas y el progreso cultural.

Este capítulo se adentra en la teoría crítica del diseño, fundamental para impulsar su desarrollo. La emergencia de esta teoría marcó el espíritu del diseño moderno, que previamente se limitaba a objetos diseñados por artesanos y destinados a la clase alta. En aquel entonces, la evaluación de estos objetos se basaba en las preferencias de este pequeño grupo. Sin embargo, el diseño contemporáneo ha evolucionado y ya no se dirige exclusivamente a un grupo específico, sino que está sujeto a la crítica de una audiencia más amplia.

Los criterios para la crítica del diseño son complejos y variables, ya que se ven afectados por aspectos contemporáneos, regionales, culturales y subjetivos. Por lo tanto, es imprescindible establecer un sistema sistemático, científico y racional de evaluación para productos de diseño. Este sistema debe permitir la autocrítica, la crítica profesional y la evaluación del público en general, lo que impulsará el progreso continuo del diseño y su verdadero servicio al público.

Comparado con la artesanía tradicional, tanto en China como en Occidente, el diseño industrial moderno enfrenta limitaciones significativas. Si bien los productos artesanales poseen magnificencia, exquisitez y atractivo estético, atienden únicamente a grupos específicos y se ven influidos por una clase social particular, desde su estilo hasta su estética.

Los diseñadores modernos, a pesar de centrarse en el proceso de diseño, deben considerar una amplia gama de factores. El diseño industrial moderno ha expandido la noción de "belleza" más allá de lo puramente visual, incorporando la funcionalidad, la forma y los materiales utilizados, entre otros aspectos.

La distinción clave entre el diseño industrial moderno y la artesanía tradicional radica en sus filosofías subyacentes. El diseño moderno, influenciado por el pensamiento contemporáneo, busca servir igualmente a todos los consumidores. En el proceso de diseño, los diseñadores deben no solo satisfacer las necesidades de los usuarios objetivo, sino también considerar grupos especiales, como personas discapacitadas, ancianos, niños, etc.

Además, con la evolución de la sociedad, los diseñadores enfrentan la tarea de considerar no solo la relación entre las personas y los objetos, sino también la relación entre las personas y la naturaleza, y el medio ambiente. Estos aspectos son influencias de la modernidad en la mentalidad del diseño, y los diseñadores contemporáneos se encuentran con la tarea de combinar tradición y diseño moderno, lo que a menudo conlleva contradicciones y conflictos en su trabajo creativo.

3.2.3 Pensamiento de diseño e innovación

3.2.3.1 Conciencia del diseño

El pensamiento de diseño, a menudo percibido como un estallido repentino de inspiración, sigue en realidad una lógica definida y no es un proceso independiente. Este proceso se desarrolla de manera lineal y sigue ciertas leyes y reglas, a pesar de que muchas veces no percibimos que nuestras acciones y pensamientos durante el diseño pueden ser controlados y planificados.

Según Pérez et al. (2002), nuestras acciones durante el diseño se despliegan como una serie de secuencias que siguen una lógica particular. Cuando seguimos un camino reglamentado para alcanzar un objetivo predeterminado, se puede considerar que existe uno o varios métodos en el proceso de diseño. En este sentido, el comportamiento del diseño es predecible, ya que sigue un orden dentro de un conjunto de reglas establecidas.(p.387)

Este punto de vista considera el acto de diseñar como un sistema compuesto por factores tanto externos (personas, tiempo, lugar, objetos) como internos (tecnología, materiales, procesos). Este sistema tiene un objetivo específico, denominado "sistema objetivo", y el diseño emerge de la interacción entre estos factores, trabajando juntos para alcanzar dicho objetivo. Según G. Liu (2019), el diseño se puede interpretar en dos aspectos principales: la determinación del sistema objetivo y el enfoque para reestructurar el problema en cuestión, lo cual puede simplificarse como la relación entre el objetivo y los medios para lograrlo.(p.63)

Tomemos el ejemplo del diseño de un reloj, cuyo objetivo principal es mostrar la hora. Los diferentes tipos de relojes, ya sean de bolsillo, pulsera o electrónicos, son creados en función de diversos factores internos y externos. Si se requiere un reloj para el buceo, además de mostrar la hora, debe ser impermeable y resistente a la presión. Lograr este objetivo implica ajustes en la artesanía, la tecnología, los materiales y la estructura.

El concepto presentado por G. Liu (2019) sobre el diseño, basado en la relación entre el entorno interno y externo, se refiere a la adaptación de los elementos internos del diseño a los cambios constantes y los límites establecidos por el entorno externo. Este enfoque se puede ilustrar considerando la creación de un cronógrafo que pueda funcionar bajo el agua.(p.63)

En esta perspectiva, el entorno externo representa los límites y condiciones cambiantes, como la presión submarina y la posibilidad de entrada de agua a los equipos. Por otro lado, el entorno interno comprende los elementos y combinaciones ajustables, como los materiales impermeables y las estructuras diseñadas para resistir la presión.

La actividad de diseño, según G. Liu (2019), ocurre en la interfaz entre los "factores externos", que se refieren a los requisitos y condiciones cambiantes del entorno, y los "factores internos", que incluyen los elementos y relaciones organizables dentro del proceso de diseño. Por lo tanto, el diseño se puede definir como el acto de adaptación a los cambios externos mediante la organización de los elementos internos para cumplir con las intenciones y los propósitos humanos.

El concepto de objetivo es abstracto, pero su concreción se logra a través del sistema de objetivos, el cual representa la materialización de un objetivo abstracto en un momento específico. Este

sistema está basado en la adaptación a factores externos y la selección racional de factores internos. Es la base sobre la cual se crea un "objeto humano" específico, y la tarea del diseñador radica en establecer claramente este "sistema objetivo" específico antes de iniciar el proceso de diseño.

El diseño encuentra el vínculo entre los factores internos y externos, primero entendiendo las necesidades y calificaciones externas, luego organizando la estructura interna, después aceptando la evaluación externa, la resistencia, y luego haciendo cambios en la interna, repitiendo este proceso hasta alcanzar el sistema objetivo. "El diseño es el medio a través del cual interactúan lo interno y lo externo, un puente para comunicarse entre sí, un vínculo entre ellos, una fusión del sistema humano y el sistema material" (G.Liu, 2019, p.65).

Según la perspectiva de G. Liu (2019), , la esencia del diseño moderno radica en manejar las conexiones entre factores internos y externos. El comportamiento de diseño comienza al analizar las demandas externas, luego establece conexiones entre los factores internos y externos mediante la reorganización continua de la estructura interna. Luego, se aceptan las evaluaciones externas, se ajusta internamente en múltiples ocasiones, y se repite este ciclo hasta alcanzar el sistema objetivo deseado.

Mientras que el objetivo en sí mismo es abstracto, el sistema de objetivos representa su concreción y adaptación a un contexto específico. Este sistema de objetivos se constituye mediante la adaptación a los factores externos y la selección lógica de los factores internos. Es esta estructura de objetivos la que proporciona la base para la creación de un "objeto humano" específico. Por lo tanto, la creación del diseñador debe partir de una definición clara de este sistema objetivo específico para lograr un diseño efectivo y objetivo.

Tomando como ejemplo los relojes, que tienen diversos tipos, funciones y usos, todos con el objetivo abstracto común de indicar la hora. Sin embargo, en la práctica, las personas eligen diferentes tipos de relojes según las circunstancias. Los escaladores optan por relojes que miden la altitud, la humedad y la presión atmosférica; los jóvenes pueden preferir relojes electrónicos modernos, mientras que los adultos mayores pueden valorar un reloj de bolsillo antiguo lleno de recuerdos.

Esta diversidad en la sociedad crea múltiples "objetivos", y los diseñadores deben investigar y comprender el objetivo específico del diseño, considerando los factores externos como quién lo usará, en qué contexto y por qué, así como los factores internos relacionados con la artesanía, la construcción y la forma. Esto implica transformar los objetivos abstractos en sistemas de objetivos

concretos, convirtiendo el concepto abstracto de "medir el tiempo" en objetos concretos, como relojes, adaptados a diversas necesidades y contextos.

De acuerdo con Pérez et al. (2002), la metodología en el diseño implica la externalización del proceso, lo que incluye la validación y control en cada etapa, la estimulación de la intuición creativa y la secuenciación de las exigencias del trabajo en equipo contemporáneo.(p.393)

Siguiendo esta descripción, la metodología puede interpretarse como el proceso de construcción de un sistema de metas, estudiando las limitaciones de los factores externos para alcanzar dicha meta. Esto se logra mediante la observación, análisis y generalización de los factores externos. G.Liu (2019) señala que los objetivos abstractos se concretan a través del diseño conceptual, que actúa como un sistema de evaluación para seleccionar, organizar e integrar los factores internos, como principios, materiales, tecnologías, estructuras y detalles estilísticos, dando origen a la idea.(p.66)

Basándonos en esta interpretación, la disciplina del diseño puede considerarse como la identificación de un sistema objetivo y la reorganización para resolver un problema. La figura 101 refleja que la existencia del producto tiene como finalidad su "uso", ya que esto establece la relación entre la persona y el producto, justificando la necesidad de su creación.

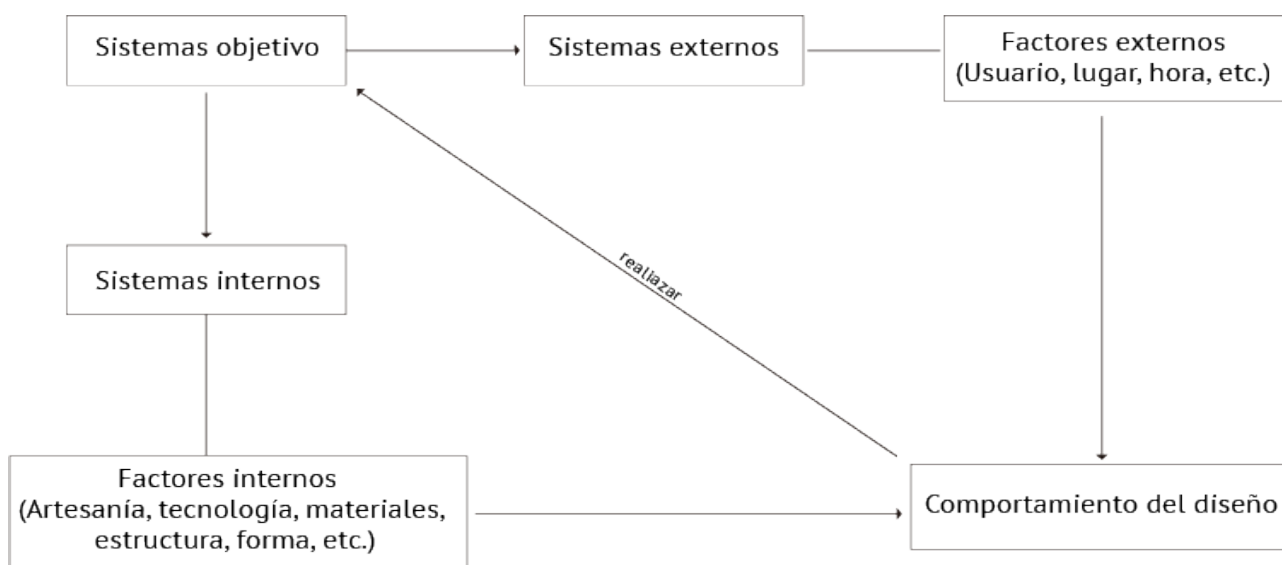


Figura 101 Comportamiento del diseño
(Hecho por la autora)

Las acciones y comportamientos de las personas al utilizar un producto influyen tanto en su entorno interno como externo. Mientras el entorno interno del producto determina la calidad y el alcance de su propósito de uso, su entorno externo define la naturaleza de la acción del producto. Así, el diseño se convierte en un proceso de acción y comportamiento creado para cumplir un propósito dentro de los límites del entorno intrínseco y extrínseco del producto.

Desde la comprensión del significado del "uso", podemos ahondar en que este se convierte en una acción activa para transformar el entorno objetivo. La investigación sobre el uso se erige como el punto de partida para el diseño, siendo el motor de su creación. (G.Liu, 2019, p.68)

En resumen, el diseño es una actividad centrada en el ser humano y con objetivos específicos, sujeta a factores externos y adaptada a los cambios del entorno externo mediante la modificación del entorno interno. Surge de la necesidad de satisfacer las demandas humanas, requiriendo la creación de productos con propósitos específicos. Durante la creación de un producto, la finalidad de su uso se extiende a las acciones y comportamientos de quienes lo emplean, regidos por los entornos interno y externo del producto. Estos entornos inciden en cómo se organizan y gestionan los factores internos, así como en la forma de consumo y uso. Por tanto, consideramos que el diseño es el medio de interacción entre el interior y el exterior, actuando como un puente de comunicación, un vínculo que fusiona el sistema humano y el material.

3.2.3.2 Pensamiento y cultura innovadores

En realidad, el pensamiento de diseño se centra en los "problemas", que son relaciones o contradicciones surgidas al combinar distintos elementos de diseño. El diseño implica desentrañar estos complejos "problemas" como ovillos de lana. A pesar de que estos "problemas" puedan parecer desconcertantes, son manifestaciones de las relaciones entre fenómenos y factores externos. Por tanto, el pensamiento creativo en el diseño surge de la observación, el análisis y la generalización de estos problemas, conduciendo así a la creatividad.

G.Liu (2019) afirma que el proceso, desde el estudio de un problema hasta el análisis e inducción de ideas, tiene objetivos y métodos específicos en cada paso. Este proceso es progresivo y cíclico, y su objetivo final es aprender a emplear un "enfoque sistémico" para la resolución de problemas.(p.80)

Tomando la perspectiva de Brown (2019), presidente de IDEO, sostiene que:

Hay tres espacios para el pensamiento innovador, que incluyen la inspiración, la concepción y la implementación, y sostiene que es mejor pensar en el continuo de la innovación como un sistema de espacios superpuestos que se solapan entre sí, en lugar de una secuencia de pasos bien ordenados. (Brown , 2019, p.348)

El punto de vista de Brown(2019) sobre el proceso de desarrollo del pensamiento de diseño es similar al de Liu(2019) en el sentido de que está de acuerdo en que el pensamiento de diseño no está

sujeto a un proceso lineal, sino que necesita ir y venir en tres espacios cuando los diseñadores quieren explorar primeras direcciones.

El proceso iterativo y no lineal en el pensamiento de diseño no se debe a una falta de planificación o habilidades por parte de los diseñadores, sino más bien a la naturaleza exploratoria inherente al diseño. Cuando se emplea de manera efectiva, el pensamiento de diseño está destinado a conducir a descubrimientos inesperados en el proceso. Sería poco sabio no seguir estos descubrimientos y averiguar a dónde nos llevan. (Brown, 2019, p.348)

La razón detrás de la naturaleza cíclica e interactiva del pensamiento de diseño innovador radica en la complejidad inherente del proceso de diseño. Si consideramos la analogía del iceberg, la parte superior del iceberg representa la capa del objeto visible, mientras que la parte más desafiante del diseño se encuentra debajo de la superficie, al igual que la parte no expuesta del iceberg en el mar. A medida que nos sumergimos más profundamente, encontramos la capa conceptual en la parte inferior, que es el núcleo del objetivo de diseño, que alberga ideas y conceptos fundamentales. Sobre esta capa conceptual se encuentra la capa organizativa, que representa las relaciones en el diseño. Esta capa contiene las interacciones entre personas y objetos, las dinámicas sociales entre individuos, los sistemas que conectan personas y objetos, entre otros aspectos.

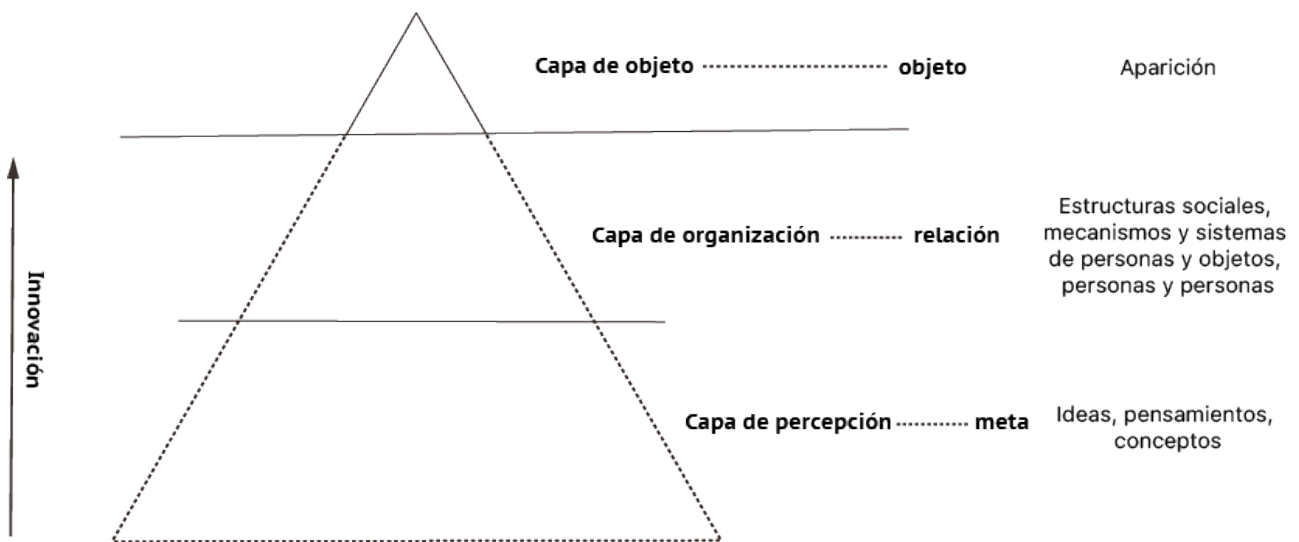


Figura 102 Pensamiento innovador
(Hecho por la autora)

Podemos entender que el diseñador crea una pieza que parece un objeto sencillo, pero el proceso de diseño se enfrenta a cuestiones complejas. ¿Por qué utiliza el usuario el objeto? (la relación entre la persona y el objeto), las características de identidad social del usuario (la relación social entre la persona y el objeto) y cómo maneja el usuario el objeto (el sistema de la persona y el objeto). El

diseñador tiene que adaptar o reorganizar constantemente el sistema interno para que responda a los cambios del entorno externo.

Para resolver los problemas y alcanzar los objetivos de diseño, las ideas y la creatividad del diseñador proceden de la capa de percepción, situada por debajo de la capa de organización, o puede decirse que la capa organizativa es una continuación de la capa conceptual. La capa conceptual contiene los pensamientos, las ideas, el mundo espiritual, etc., del diseñador, que es la raíz y la base para garantizar la continuidad de la creatividad. Sólo con un constante pensamiento de futuro se cambia la relación sistemática entre personas y personas, personas y cosas, y se crean nuevos objetos. Por lo tanto, podemos considerar que la capa conceptual es la fuente que garantiza que surja la creatividad y que la aparición de nuevos pensamientos e ideas cree nuevos objetos.

3.2.3.4 Cultura y diseño

A partir de los argumentos expuestos, se ha evidenciado que los conceptos y las ideas son tanto el impulso como un factor subyacente que no se manifiesta explícitamente en los "objetivos". En consecuencia, podemos ilustrar la importancia de la cultura, que representa el contenido espiritual de un país o una nación, proporcionando ideas y connotaciones que subyacen en la innovación.

En primer lugar, la cultura es compleja, contiene diferentes niveles de estructura e implica elementos complejos y diversos. En segundo lugar, la cultura es un producto de diferentes sistemas de valores. Por último, la cultura no es estática, sino que evoluciona y cambia constantemente. El ser humano ha creado muchos objetos para vivir mejor, y a través de ellos podemos rastrear el trasfondo de la época en que fueron creados y comprender las ideas y conceptos culturales que portan.

Por tanto, consideramos que los productos de diseño son el resultado de una materialización cultural, que depende de la cultura para su realización. Según G.Liu(2019) sostiene que , el producto, como producto cultural, contiene inevitablemente esta psicología cultural humana y este espíritu cultural humano detrás. (p.52).

D. Sun (2015) sostiene que 'la cultura contiene la voluntad espiritual de la nación, y en este sentido, se puede afirmar que la cultura nutre el diseño, al mismo tiempo que el diseño está creando una nueva cultura' (p.213). Sun conceptualiza la cultura y el diseño como dos factores que interactúan, argumentando que el diseño se nutre de la cultura, al tiempo que el diseño influye en la cultura, dando lugar a nuevas culturas. Esto demuestra la estrecha relación entre cultura y diseño, donde el

diseño no puede existir sin la cultura y, a su vez, el producto del diseño actúa como una expresión material de la cultura.

La cultura, entendida como un cuerpo estructural orgánico, abarca diversas dimensiones jerárquicas, lógicas, causales, materiales y espirituales. Es la parte más distintiva y preponderante de un sistema complejo, interrelacionándose y entrecruzándose entre sí, en lugar de fragmentarse.. (G.Liu, 2019, p.52)

El diseño es una actividad centrada en el ser humano; todas las actividades de diseño giran en torno a las personas, y los productos diseñados contienen sus necesidades estéticas, emocionales y culturales. La cultura de un pueblo no sólo está relacionada con factores religiosos, políticos y naturales, sino también con el entorno en el que la gente vive su vida cotidiana.

El comportamiento de la vida de las personas afecta a la psicología humana, y la psicología, a su vez, promueve nuevas actividades humanas, de modo que ciertos comportamientos accidentales en la actividad humana de hacer cosas pueden acabar provocando grandes diferencias culturales-psicológicas. (G.Liu, 2019, p.52)

La espiritualidad y la cultura colectivas de una nación evolucionan constantemente a partir de la vida cotidiana y el comportamiento de sus habitantes. A medida que cambian el tiempo y el entorno, los estilos de vida y las necesidades culturales se transforman. La cultura se convierte así en una continuación y transformación de su versión tradicional, preservando la esencia del pasado y fusionándose naturalmente en los objetos tradicionales. El diseño tradicional no solo refleja la época en la que se creó, sino también el espíritu de la cultura.

Las diferencias culturales emergen de la combinación de distintos entornos naturales, historias, religiones, estéticas y éticas, creando paisajes culturales únicos que se expresan a través de “objetos”, contribuyendo a la diversidad del diseño. Las comunidades regionales generan su cultura de diseño particular, influyendo potencialmente en individuos y en la cultura en su conjunto.

Los primeros diseños humanos tienen su raíz en la naturalidad, la fisiología y el episodismo, marcando el inicio de los dispositivos culturales humanos. La diversidad en los diseños refleja las distintas culturas, y el diseño, como expresión cultural única, a su vez, moldea y guía el desarrollo de dichas culturas. La fusión de ritos y elementos culturales diferentes configura la apariencia pluralista de la cultura humana.(G.Liu, 2019, p.58)

Independientemente de la evolución del diseño contemporáneo, este no puede evitar la influencia de la cultura tradicional, ya que existe una conexión significativa entre ambos. El diseño en sí mismo está proyectado hacia el futuro y se caracteriza por ser un proceso continuo de innovación. Esta innovación se considera más como una extensión y un desarrollo que como una ruptura total con la cultura tradicional. Según D.Sun (2015), "el éxito de todos los diseñadores contemporáneos prominentes está intrínsecamente ligado a la herencia y el desarrollo de la cultura tradicional. Todos ellos incorporan en su proceso de diseño los conceptos y valores de la cultura tradicional, lo que constituye el origen más directo del arte del diseño" (p. 281).

En el contexto actual de globalización, donde la tecnología avanzada y las comunicaciones reducen gradualmente las barreras entre países y culturas, los principios de estandarización, simplicidad y producción masiva han dado lugar a productos que tienden a tener un estilo similar. En este sentido, la cultura tradicional adquiere una importancia crucial para encontrar innovaciones y avances en el diseño, ya que una identidad cultural propia puede ser un recurso poderoso para competir en el mercado.

Por consiguiente, es fundamental valorar la cultura tradicional y aprovecharla en el desarrollo del diseño. Los diseñadores deben comprender las características de las diversas culturas y estar atentos a las diferencias y contradicciones entre ellas. La existencia de ideas modernas y prospectivas en la cultura tradicional merece ser absorbida, heredada y desarrollada. Ante la contradictoria coexistencia de la cultura tradicional y la moderna, es esencial buscar y encontrar el punto de conexión entre las ideas modernas y los valores arraigados en la cultura tradicional.

Como diseñadores, sumergirse en diferentes culturas puede ser beneficioso para desarrollar una gama diversa de diseños. La integración de diversas influencias culturales en nuestros diseños puede estimular nuestra creatividad y resultar en productos de diseño más ricos y variados.

3.2.3.4 Combinación de cultura tradicional y diseño contemporáneo

La integración de la cultura tradicional en el diseño moderno no es una novedad, y muchos diseñadores y académicos han intentado fusionar la cultura arraigada de una nación con las tendencias del diseño contemporáneo. El desafío más común al combinar la tradición y la modernidad, y al fusionar culturas minoritarias con la cultura popular, radica en la colisión de contradicciones. Para evaluar estas teorías, es necesario recurrir a investigaciones previas y a las propuestas teóricas de expertos, lo que proporciona una base metodológica sólida para dirigir futuras investigaciones.

El conflicto principal al fusionar las ideas culturales tradicionales con el diseño moderno radica en la marcada contradicción entre ambas. Los diseñadores a menudo intentan romper con la cultura tradicional mientras buscan inspiración en ella. En la práctica del diseño, resulta imposible ignorar esta relación contradictoria entre la cultura tradicional y el diseño moderno. En palabras de D. Sun (2015), "Comprender adecuadamente la relación contradictoria entre ambas es crucial para la cultura tradicional en el diseño contemporáneo y su aplicación razonable" (p. 2686).

Las culturas tradicionales, especialmente las regionales y étnicas con hábitos y creencias distintivas, conservan costumbres y conceptos antiguos que, en cierto sentido, entran en conflicto con la naturaleza cognitiva del diseño contemporáneo. Estos elementos causan perturbaciones al intentar integrarlos en el diseño moderno, lo que a su vez provoca un desafío en la popularización de la cultura tradicional. Además de las contradicciones entre la tradición y lo contemporáneo en términos de ideas y estilos de vida, este tema también requiere la consideración de las diferencias y conflictos entre las culturas orientales y occidentales.

Al abordar los estilos de vida modernos y las ideas arraigadas de la cultura tradicional, Sun critica a algunos diseñadores por limitarse a estudiar elementos tradicionales y luego traducirlos en símbolos de diseño simples, lo que solo logra una integración superficial y poco efectiva en sus obras (D. Sun, 2015, p. 2701).

"El desarrollo de la cultura tradicional desde tiempos pasados hasta la era moderna se ha centrado en el 'ser humano'" (D. Sun, 2015, p. 2701). En investigaciones previas se ha evidenciado que el diseño se enfoca en el ser humano. A partir de esta premisa, se puede inferir que la diferencia entre lo tradicional y lo contemporáneo radica en cambios en el estilo de vida humano, y que el conflicto entre ambas esferas es también un enfrentamiento de ideas y conceptos debido a estos cambios. Asimismo, la discrepancia entre Oriente y Occidente es reflejo de la divergencia en comportamiento originada por diferencias en el modo de vida, que desemboca en contrastes culturales y de pensamiento.

En nuestras investigaciones previas, ha quedado claro que el diseño está centrado en el ser humano. Basándonos en esta premisa, se puede asumir que la diferencia entre lo tradicional y lo contemporáneo proviene de los cambios en el estilo de vida de las personas. El conflicto entre lo tradicional y lo contemporáneo es también un enfrentamiento de ideas y conceptos debido a estos cambios en el modo de vida. De manera similar, el conflicto entre Oriente y Occidente es una diferencia de comportamiento surgida de los distintos estilos de vida, lo que culmina en una diversidad de pensamiento y cultura.

A pesar de las contradicciones entre el mobiliario tradicional y el diseño moderno en términos de ideas, así como las enormes diferencias entre las culturas orientales y occidentales, hay formas de transformar o fusionar estas contradicciones basadas en un sistema común de objetivos, es decir, satisfacer las necesidades de la vida contemporánea.

Al revisar los enfoques académicos previos sobre la integración de la cultura tradicional china con el diseño moderno, podemos resumir tres teorías comunes. Una de ellas es la transformación de la cultura tradicional en una cultura moderna, a menudo conocida como "cultura ética en cultura funcional".

D.Sun(2018) sostiene que:

Los muebles Ming poseen connotaciones éticas, morales y de jerarquía en la cultura tradicional china, lo cual genera contradicciones con la búsqueda del diseño moderno funcional. Para resolver esta contradicción, los muebles Ming deben traducir la idea de conformidad con la ética y moral tradicional hacia la búsqueda de comodidad y funcionalidad en el diseño moderno de los muebles. (D.Sun, 2018, p.110)

Esta perspectiva es común al enfrentar el conflicto entre la cultura tradicional y el pensamiento moderno. Implica la eliminación de los elementos de pensamiento considerados desactualizados o anticuados de la cultura tradicional, al tiempo que se aplican las ideas del diseño moderno para mejorar los muebles Ming, haciéndolos más acordes a la vida contemporánea y a los conceptos estéticos de los consumidores.

En segundo lugar, Sun argumenta que "los símbolos visuales de los muebles Ming también deben modernizarse. Esto incluye la actualización de los símbolos visuales tradicionales de los muebles Ming y la atribución de nuevos significados contemporáneos a estos símbolos de diseño" (D.Sun, 2018, p.111).

Sin embargo, respecto a la teoría de D. Sun (2018), surgen cuestionamientos. Aunque es necesario eliminar perspectivas anticuadas de la cultura tradicional, tengo dudas sobre la idea de transformar completamente la cultura tradicional en una cultura moderna. Creo que el valor de combinar la cultura tradicional con ideas modernas reside en la convergencia de ambos valores. Si seguimos la teoría de Sun, existe el riesgo de que la cultura tradicional pierda su singularidad.

Además, tengo reservas con respecto a la idea de modernizar los símbolos visuales de los muebles Ming. En primer lugar, la excesiva búsqueda de modernización por parte de los académicos ha llevado al mobiliario tradicional a perder su carácter distintivo. En segundo lugar, la modernización de los muebles tradicionales tiende a ser demasiado simplista, ya que se limita a la modificación superficial de los muebles Ming para adaptarlos a la estética moderna, sin lograr una verdadera integración entre la cultura tradicional y el diseño moderno.

“En la práctica del diseño, se suele emplear el enfoque de "dos elementos antiguos, una combinación nueva" (D.Sun, 2015, p.274). La creación de nuevas conexiones entre dos elementos antiguos similares para generar nuevas ideas o efectos es común en el diseño gráfico y de productos. Por lo general, un único elemento no resalta en el diseño, y si hay más de tres elementos presentes, el diseño carecerá de enfoque y su significado semántico para el usuario será confuso. Por ende, “suele optarse por dos elementos, uno primario y otro secundario, y fusionarlos para producir ideas nuevas con una universalidad tanto nacional como internacional” (D.Sun, 2015, p.275).

“El segundo método de agrupación de elementos consiste en combinar elementos relacionados temáticamente para que los elementos resalten el tema” (D.Sun, 2015, p.275). Este tipo de combinaciones son muy comunes en el diseño gráfico, por ejemplo en la serie de carteles “Han zi” de KAN Tai-Keung⁵² (Figura 103). Al combinar todos los elementos del diseño, el cartel transmite un mensaje más claro al espectador, y al utilizar un enfoque aditivo, combinando elementos tradicionales con técnicas y teorías de diseño modernas, el resultado es un cartel con una estética moderna y un estilo chino.

A diferencia de la teoría de transformación de la tradición, la ventaja de la teoría actual radica en que resuelve la pérdida de las características de la cultura tradicional al transformarla en cultura moderna. Con la combinación de elementos, se pueden presentar claramente tanto los elementos tradicionales como los estilos modernos, conservando la contradicción entre ambos elementos. Cuanto mayor sea la contradicción, más poderoso será el efecto visual.

Sin embargo, la teoría de la fusión elemental también tiene sus desventajas. El principal inconveniente es que solo se pueden fusionar unos pocos elementos; si hay demasiados, el diseño pierde su enfoque y el mensaje para el usuario se vuelve confuso. Esta limitación hace que este tipo de fusión sea más aplicable en el diseño gráfico y complicado de emplear en el mobiliario, que es un diseño de producto complejo y diverso. Por lo tanto, no considero que esta teoría sea la más adecuada para esta tesis.

⁵² KAN Tai-Keung 靳棣强 (1942–), famoso diseñador de Hong Kong.



Figura 103 "Han'Zi" Serie de carteles
 (<https://m.zcool.com.cn/article/ZMTc5ODA0.html>)

Además, otro enfoque común es la extracción y el uso selectivo de la cultura tradicional en el diseño innovador contemporáneo. Para preservar las características de la cultura tradicional, los diseñadores refinan los símbolos culturales mediante un conocimiento profundo de los mismos. Recopilan e incorporan ideas de la cultura tradicional, estudian técnicas de producción o materiales tradicionales, y los fusionan con teorías de diseño modernas y estilos de vida actuales para crear diseños innovadores que fusionan lo tradicional y lo moderno.

Los símbolos gráficos tradicionales contienen un pensamiento creativo incrustado y reflejan la conciencia innovadora de las generaciones anteriores. (...) extraer directamente elementos figurativos de otros gráficos no es un uso adecuado de la cultura tradicional; refinar los elementos

simbólicos tradicionales para recrearlos en consonancia con el espíritu del diseño contemporáneo es la mejor manera de transmitir las imágenes tradicionales. (D.Sun, 2015, p.279)

Según D.Sun(2015), los gráficos tradicionales no deben usarse directamente, sino perfeccionarse, manteniendo su esencia y adaptándolos a los conceptos de diseño modernos. Esta reinterpretación y refinamiento de elementos culturales tradicionales se considera la mejor manera de transmitir su imagen en el diseño contemporáneo.

Este enfoque de préstamo se divide principalmente en dos categorías. La primera se basa en el pensamiento de diseño y las ideas estéticas tradicionales, mientras que la segunda se centra en los métodos tradicionales de producción artesanal o en el uso de técnicas tradicionales.

Tomar prestado de la artesanía tradicional es habitual en el diseño de objetos, y a menudo se utiliza de forma deconstructiva para resolver el problema de que la artesanía tradicional completa no puede integrarse con la riqueza y complejidad del diseño contemporáneo.

Por deconstrucción, se entiende que la artesanía tradicional completa y unificada se descompone en varias partes, y el objeto de referencia del diseño no es toda la artesanía, sino un determinado proceso o parte de ella, etc.(D.Sun, 2015, p.2).

Además, es frecuente aprovechar las ideas estéticas tradicionales en el diseño contemporáneo. Esto implica comprender en profundidad el desarrollo y las características de la estética tradicional, analizar y resumir las ideas estéticas del arte antiguo para extraer inspiración para el diseño. Otra aproximación implica examinar la estética tradicional desde la perspectiva de la estética moderna para identificar elementos que se alineen con la estética actual.

La incorporación de ideas tradicionales en el diseño implica aprovechar las diferencias y contradicciones entre las formas de pensamiento modernas y tradicionales. Cada nación o región tiene su propia forma de pensar que guía sus actividades de diseño, siendo la forma de pensar tradicional china holística, introvertida e inclusiva, en contraste con la individualidad, lógica y abstracción occidentales.

La forma de pensar tradicional china es una forma de pensar holística, introvertida e inclusiva, que difiere de la individualidad, la lógica, la abstracción y la apertura occidentales. Las diferencias en las formas de pensar han contribuido a que las distintas nacionalidades y regiones adquieran la cultura científica en distintas direcciones. El diseño guiado por el pensamiento tradicional chino es

la actividad de utilizar un símbolo holístico, intuitivo y figurativo para representar el mundo objetivo. (D.Sun, 2015, p.289)

“El antiguo pensamiento de diseño chino enfatizaba la artesanía práctica, los materiales” (G.Liu, 2019, p.126), y “organizaba el pensamiento perceptivo en el pensamiento de diseño a través de la ‘observación-sumario-refinamiento’”(D.Sun, 2015, p.289).

La observación se refiere a la observación cuidadosa de los objetos naturales menos, que luego se analizan y resumen y posteriormente se refinan, por lo que podemos ver que el arte tradicional chino no es una imitación directa de las cosas objetivas, ni un símbolo abstracto completamente divorciado de ellas, sino una generalización y resumen de sus características.

D.Sun(2015) sostiene que “debido a esta forma de pensar, sí, el pensamiento tradicional chino se centra en las interconexiones en todas las etapas del desarrollo, especula sobre lo desconocido basándose en lo conocido, y analiza, resume y refina las características sociales” (D.Sun, 2015, p.290).

De forma similar a la opinión de D.Sun(2015), G.Liu(2019) también destaca la antigua forma de pensamiento china en el diseño como una conexión existente entre cada elemento del conjunto.

Para esta conexión argumenta que, en primer lugar, no hay límites absolutos entre estos elementos, ni son inconexos; en segundo lugar, la forma de conexión no es una disposición mecánica, ni es una simple vinculación lineal; las partes y los elementos que son la estructura del todo, según algún principio o mecanismo específico, penetran, sienten, actúan, dependen, contienen, impregnan y transforman unos a otros, vinculándose así en una estructura de red infinita del El conjunto. (G.Liu, 2019, p.125)

Hay inconvenientes obvios en este tipo de pensamiento de diseño, y G.Liu(2019) critica el diseño del pensamiento chino tradicional en términos de su modelo estructural cognitivo, que:

Se centra en el todo y carece de una comprensión completa de las partes. Sostiene que, aunque el pensamiento chino tradicional hace hincapié en los materiales, los procesos y las formas, éstos sólo se basan en la experiencia adquirida a través de la práctica y carecen de un análisis abstracto de la construcción de los materiales, sus propiedades y la transformación de la energía. En cuanto al modo de pensar, aunque se centra en las conexiones, éstas se realizan a través de la intuición, la experiencia y la percepción, y son vagas e inciertas, por lo que resulta difícil aclarar exactamente qué conexiones se realizan y cómo se hacen. (G.Liu, 2019,p.127)

Una opinión similar es la expresada por D.Sun(2015), quien sostiene que :

El modo de pensar tradicional hacía demasiado hincapié en el holismo y carecía del análisis y la argumentación necesarios, hasta el punto de que China no consiguió pasar directamente a la ciencia moderna a través de la ciencia experimental de la era moderna. (D.Sun, 2015, p.290).

Esta noción es una reflexión relativamente común sobre el pensamiento tradicional chino, y el consenso entre los estudiosos es que el pensamiento tradicional, porque es a través de la inferencia y la especulación sobre la naturaleza y la estructura de las cosas, no disecciona directamente las cosas en sí, y porque persigue la armonía al tiempo que carece de una base objetiva para el juicio, pero impone la conciencia subjetiva y la emoción en los objetos objetivos, y es altamente empírico, subjetivo y directo, pero carece de abstracción razonable, “El carácter empírico, subjetivo y directo es muy destacado, pero carece de una abstracción razonable, de un análisis profundo y de una deducción lógica” (G.Liu, 2019, p.127) .

Como resultado, los métodos y procesos de diseño no están claramente documentados ni son lógicamente rigurosos, lo que deja a las futuras generaciones diseñando a través de su propia experiencia y vagas teorías. La falta de un sistema sistemático, riguroso y lógico del pensamiento chino tradicional es lo que hace que las generaciones posteriores tengan dificultades para comprenderlo y utilizarlo plenamente, y éste es el problema de este enfoque del pensamiento prestado. Sin embargo, Liu sostiene que "después de aclarar la relación entre los elementos del pensamiento chino, se puede recurrir al análisis de las teorías científicas occidentales modernas para ayudar a construir la estructura del pensamiento en el pensamiento chino tradicional” (G.Liu, 2019,p.133).

En cuanto a la diferencia entre la esencia del pensamiento de diseño moderno occidental y el pensamiento tradicional chino, G.Liu(2019) sostiene que :

El pensamiento creativo de diseño moderno utiliza comúnmente el pensamiento figurativo, el pensamiento asociativo, el pensamiento divergente y el pensamiento analógico, todos ellos basados en la relación entre diferentes sistemas de cosas o diferentes perspectivas y niveles de luz y oscuridad, fuerza y debilidad, directos o indirectos, similares u opuestos, entre sistemas de la misma cosa. (G.Liu, 2019, p.132)

La conexión entre elementos del pensamiento tradicional chino puede transformarse en "reconocer las relaciones existentes - crear otras nuevas" con la ayuda de la "identificación de problemas - solución de problemas" del diseño occidental.

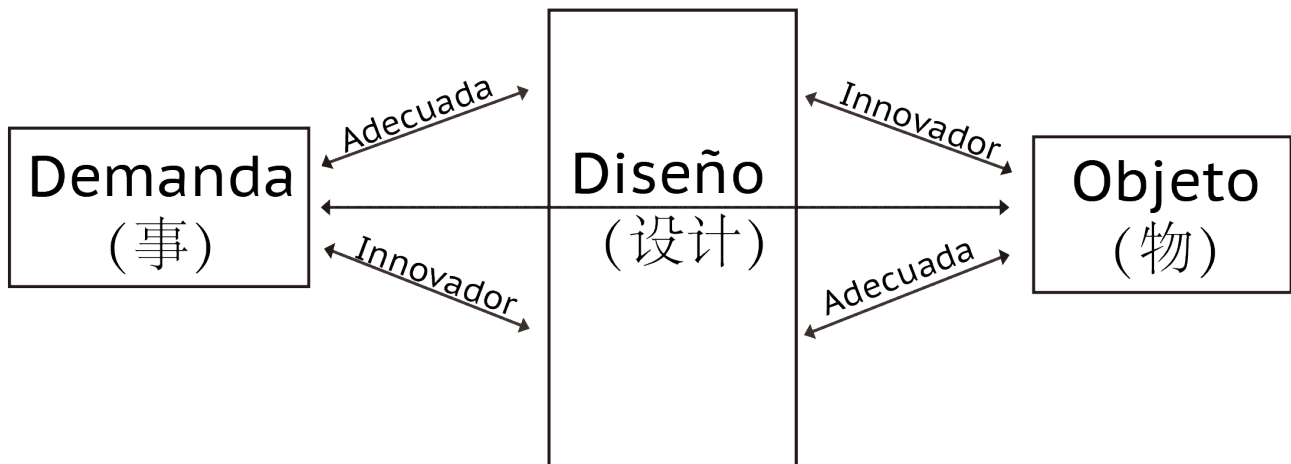


Figura 104 Mapa mental del diseño tradicional chino

(Traducido por la autora, copiado de G. Liu(2019) el libro "The design methodology", p133)

G.Liu(2019) describe (La figura 104 es un diagrama del pensamiento de diseño tradicional chino dibujado por G. Liu.) :

Esta idea implica la clasificación de la información sobre las cosas existentes para reconocer sus "relaciones", observar las situaciones vitales de los usuarios para explicar sus "relaciones", y compararlas con sus propios mundos vitales para experimentar sus 'relaciones'. Todo esto conduce a la construcción de un diagrama marco general de las relaciones existentes entre las personas y el mundo. (G.Liu, 2019, p.132-133)

Basándonos en el resumen y análisis de varios enfoques para resolver las contradicciones entre la tradición y la modernidad, hasta ahora recopilados, se comprende que la transformación de los elementos tradicionales hacia la estética moderna es una vía relativamente sencilla para lograr este objetivo, pero puede resultar en la pérdida de algunas características de la cultura tradicional. Al emplear distintos elementos y combinarlos para explotar las contradicciones entre diferentes culturas, se puede crear un conflicto visual. Sin embargo, este enfoque se adapta mejor al diseño gráfico y a los diseños de mobiliario cuando hay una gran cantidad de elementos y complejidad; resulta difícil de aplicar esta teoría en otros contextos. Otra manera de destilar y adoptar elementos de la cultura tradicional es extraer motivos, símbolos y colores de los objetos tradicionales y aplicarlos en el diseño moderno.4. En el último párrafo, podrías cambiar "estudios científicos occidentales" por "teorías científicas occidentales", que es más preciso.

El préstamo se divide en tres categorías: préstamo artesanal tradicional, préstamo estético y préstamo ideológico, siendo el préstamo artesanal tradicional el más común en el diseño de objetos. El préstamo estético implica juzgar los productos de diseño según las normas de la estética tradicional para que cumplan tanto con la estética tradicional como con la contemporánea, y este enfoque es más apropiado como una etapa de reflexión del diseño. Por último, hemos analizado las maneras de incorporar el pensamiento tradicional, pero dado que el pensamiento tradicional chino no ha desarrollado un sistema como el occidental, resulta difícil de entender y utilizar para los contemporáneos. Por tanto, el pensamiento tradicional chino debe analizarse en el contexto de las teorías científicas occidentales.

Dado que esta tesis es un estudio sobre el mobiliario tradicional chino, el propio mobiliario es un objeto de diseño relativamente complejo, y el método de resumen anterior no puede formar una teoría sistemática que se pueda aplicar en esta tesis. Además, a través de nuestra investigación, hemos aprendido que aunque el pensamiento de diseño tradicional chino difiere significativamente de las modernas teorías científicas de diseño occidental, no es completamente inútil; puede complementarse con el pensamiento de diseño moderno. Por lo tanto, para cumplir los objetivos de investigación de esta tesis, se utilizó el marco del pensamiento de diseño moderno junto con las formas de pensamiento tradicional chino para construir un nuevo y adecuado sistema de investigación para esta tesis.

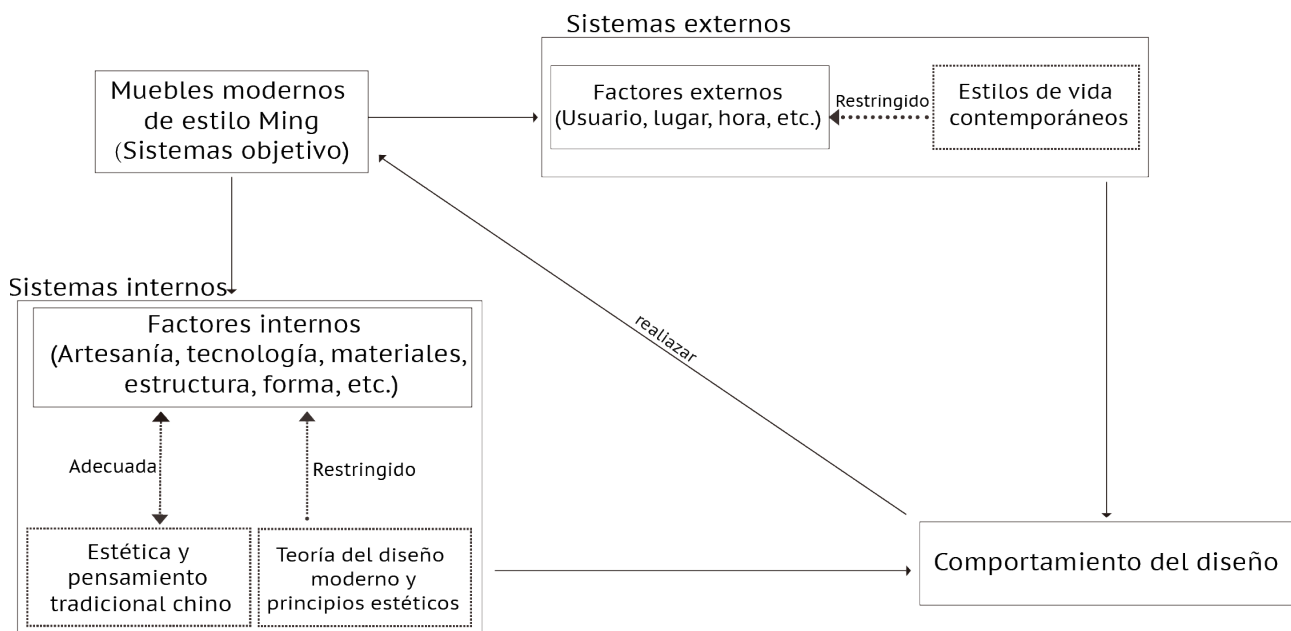


Figura 105 Marco teórico del estudio
(Hecho por la autora)

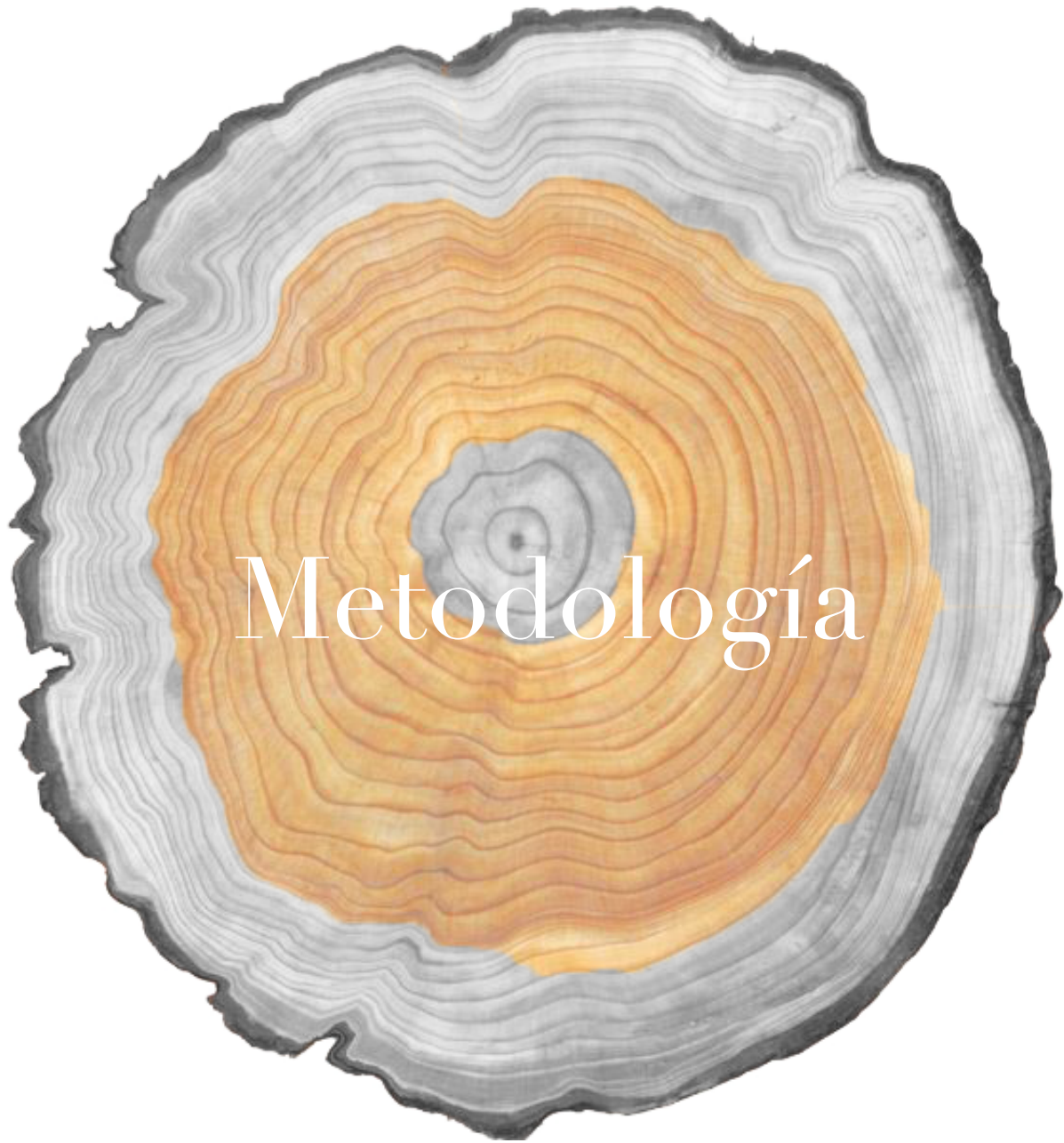
El modelo representado en la Figura 105 implica la aplicación inicial del sistema de pensamiento del diseño moderno. Esto se logra al establecer un sistema objetivo a través de la adaptación de elementos externos e internos. La estructura se fundamenta en el pensamiento de diseño moderno

combinado con los enfoques tradicionales del diseño chino. Una vez definido el sistema objetivo, los elementos internos se limitan mediante teorías y principios de diseño moderno. La estética y las ideas de diseño tradicionales chinas se interconectan con estos elementos internos. Se seleccionan las ideas de diseño y estética tradicionales chinas apropiadas para restringir los elementos internos según el sistema objetivo. Al mismo tiempo, el sistema externo se ve limitado por los estilos de vida contemporáneos y los hábitos de uso de las personas.

A través del marco teórico establecido para esta investigación, se observa que el sistema interno adapta los elementos internos mediante la interacción entre la teoría del diseño moderno y el diseño tradicional chino. La teoría moderna limita los elementos internos, mientras que la estética y el pensamiento tradicional chinos se emplean para seleccionar las relaciones adecuadas, conforme al pensamiento de diseño tradicional chino. Además, como el mobiliario debe adecuarse a los estilos de vida y hábitos modernos, también actúa como una limitación del sistema externo. Por último, a través de los sistemas externos e internos, se satisfacen las necesidades o problemas del sistema objetivo.

Este modelo teórico clarifica el proceso vago e incierto del pensamiento de diseño, transformándolo en un sistema de investigación organizado. Unifica y sistematiza el proceso de pensamiento de diseño disperso y coloca los métodos de diseño en un sistema. El énfasis del pensamiento de diseño tradicional chino en las relaciones entre los elementos del diseño, sin una estructura lógica clara, se acomoda al utilizar el marco existente del pensamiento de diseño moderno. Al hacerlo, se integra el pensamiento y la estética tradicionales chinos en un sistema interno, permitiendo así relacionar los elementos tradicionales con los internos. Esto facilita la adaptación de los elementos internos a las restricciones de la teoría del diseño moderno y, al mismo tiempo, establece una relación adecuada con los elementos tradicionales chinos. El resultado es la creación de mobiliario moderno con una estética tradicional china, es decir, una combinación de estilos tradicionales y diseño moderno.

La elección de este marco de investigación se justifica por la existencia de varios enfoques de investigación separados sobre el tema. Aunque han sido practicados por diseñadores, cada uno tiene fortalezas y debilidades propias, sin conformar un sistema integrado. Por lo tanto, el marco construido se basa en el sistema de diseño occidental, con la influencia del pensamiento tradicional chino como uno de sus factores. Este enfoque teórico se considera el más adecuado para esta tesis, permitiendo el desarrollo de un modelo de investigación que se explorará en el siguiente capítulo, llevando a la formulación de las conclusiones del estudio.



4. Metodología

Tras revisar exhaustivamente los capítulos anteriores y llevar a cabo un análisis detallado de la bibliografía relevante, hemos identificado elementos clave y definido conceptos y contextos significativos. En este capítulo, nos enfocaremos en el desarrollo de un modelo de investigación específico para esta tesis. Explicaremos su aplicación, justificación y demostraremos su relevancia en el ámbito de la investigación.

Con el propósito de minimizar los sesgos intuitivos, empíricos y grupales inherentes a la evaluación del trabajo de diseño, es crucial reducir la influencia de las características individuales en los resultados del análisis durante el proceso de investigación. Basándonos en las teorías expuestas en las secciones anteriores, hemos sistematizado el pensamiento y los enfoques de diseño para crear un modelo de investigación pertinente para este estudio.

En primer lugar, hemos estructurado el comportamiento del diseño mediante un modelo que abarca el sistema objetivo, los factores externos y los factores internos. Este modelo articula las relaciones entre estos tres elementos, los cuales se influyen y limitan mutuamente en la consecución del comportamiento de diseño.

Al desglosar aún más este modelo, hemos derivado el sistema externo en factores externos y el sistema interno en factores internos, estableciendo así la interrelación entre los sistemas de influencia externos e internos. Esta acción nos permite construir un modelo de investigación sistemático que nos ayudará a analizar los datos recopilados sin sesgos debidos a factores personales.

Por último, se describen las fuentes utilizadas para la recopilación de datos y los criterios empleados para su selección. Estos datos se clasificaron en dos grupos principales: rediseño y nuevo mobiliario chino. Cada uno de estos grupos fue analizado separadamente utilizando el modelo desarrollado, proporcionando así datos fundamentales para el análisis detallado en el siguiente capítulo.

4.1 Estudios de diseño

Para realizar un análisis preciso y objetivo de los datos, es crucial establecer un modelo de investigación claro que fragmente el diseño en tres sistemas distintos: el sistema interno, el sistema externo y el sistema objetivo. Además, se debe considerar que el acto de diseñar implica establecer conexiones entre estos tres sistemas.

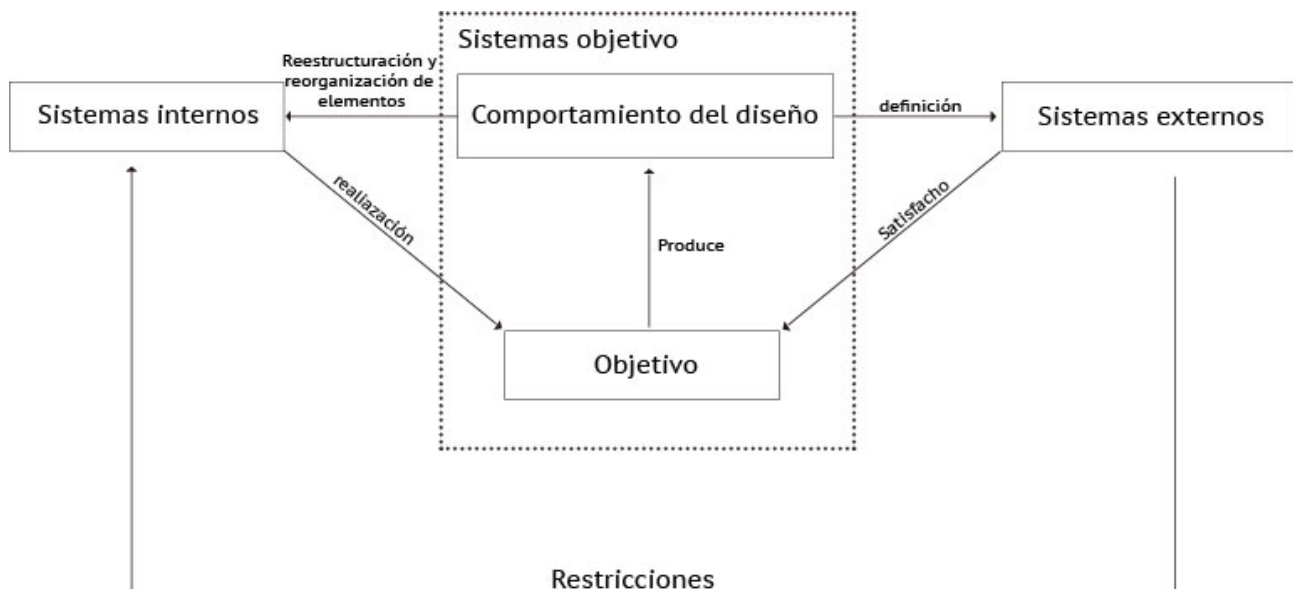


Figura 106 Modelos teóricos
(Hecho por la autora)

En base a la Figura 106, se observa que la definición del objetivo dentro del sistema objetivo da lugar al acto de diseño. Para alcanzar el objetivo, es fundamental primero definir el sistema externo, que comprende la finalidad y la naturaleza del uso del objetivo, así como la especificación de todas las condiciones necesarias para cumplirlo. El sistema externo incluye elementos como el sujeto (persona), el objeto y el entorno (condiciones). Además, el sistema externo establece límites para el sistema interno. Este último consiste en el componente físico que lleva a cabo el sistema objetivo e involucra factores como la estructura, el material, el color, el proceso, entre otros. Por consiguiente, para lograr el sistema objetivo, el sistema interno debe adaptarse y reorganizarse en función de las limitaciones impuestas por el sistema externo. Según G. Liu (2019), "la actividad de diseño comprende dos aspectos: la especificación de los factores cualificativos externos y los elementos constitutivos internos de la organización" (p.65).

Los factores externos son la suma de todos los elementos limitantes del modelo y rigen el sistema en su conjunto. Los factores externos no tienen un contenido prescriptivo constante y se establecen en diferentes "sistemas objetivo" especificando el sistema objetivo y generando después una relación de valor con los factores externos. El valor es la naturaleza de la satisfacción de las necesidades del sistema objetivo, una relación especial entre el sujeto y el objetivo en determinadas

condiciones ambientales. Por lo tanto, los factores externos del sistema externo implican la evaluación de tres aspectos: el sujeto, el objeto y las condiciones ambientales.

El sistema interno es la suma de todos los elementos posibles seleccionados o creados para alcanzar los objetivos del sistema, dentro de las limitaciones del sistema externo, y está organizado para cumplir el propósito de uso del sujeto. Los elementos internos del sistema interno están sujetos a las limitaciones del sistema externo y establecen relaciones de forma racional para lograr el sistema objetivo. Para la evaluación de los bienes, que es muy subjetiva, el tiempo, el lugar y las personas pueden dificultar la realización de juicios objetivos debido al sesgo que provoca la evaluación. Por lo tanto, en esta tesis, se requiere un modelo de investigación para proporcionar una evaluación y un análisis estándar, procedimental y objetivo de los datos de la investigación.

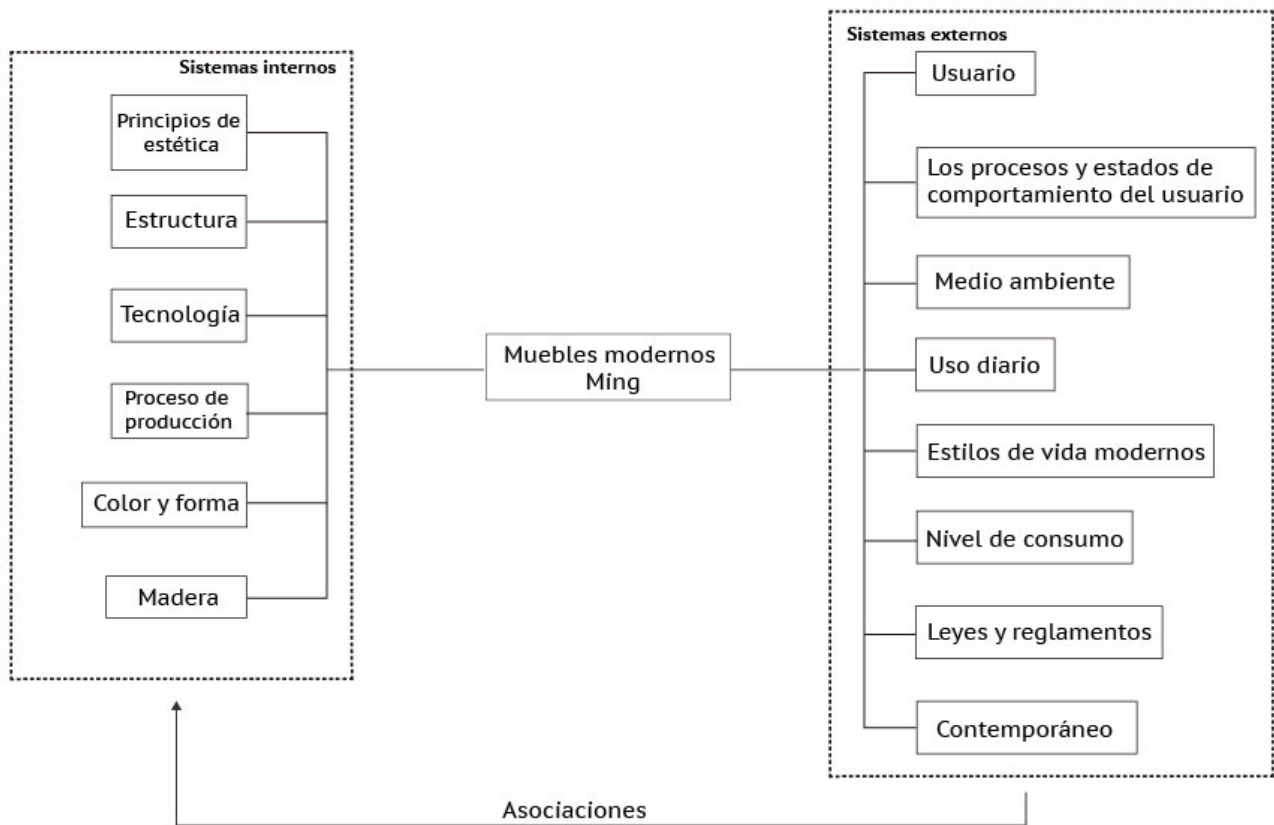


Figura 107 Modelo de investigación
(Hecho por la autora)

El análisis previo se fusiona con el modelo de investigación (Figura 107) que hemos desarrollado para respaldar la conjetura que buscamos demostrar en esta tesis. Este modelo se divide en un sistema interno y un sistema externo, ambos adaptan sus propios factores en función del sistema objetivo identificado. Los factores del sistema interno incluyen principios y limitaciones, estructura, tecnología, transformación, color, forma, materiales y recursos; mientras que los factores del sistema externo comprenden usuarios, sus procesos y comportamientos, entorno de uso, estilo de vida, niveles de consumo, regulaciones legales, tiempo y ubicación.

El sistema objetivo, que es la combinación de muebles Ming y diseño contemporáneo, está claramente definido en este modelo. Una vez establecido el sistema objetivo, pudimos restringir las condiciones de recopilación de datos, seleccionando datos relevantes de muebles de madera modernos que se ajustaran a este sistema. Posteriormente, analizamos los datos a través del modelo, empezando por el análisis del sistema externo de los datos recopilados, identificando los factores externos, examinando los vínculos entre los factores externos e internos, y finalmente evaluando el sistema interno, específicamente la influencia de los valores externos en el estilo Ming y el diseño contemporáneo.

El motivo principal de elegir este modelo radica en su capacidad para analizar de manera clara y sistemática el mobiliario del diseñador y proporcionar datos de investigación valiosos. A través del procesamiento de datos del modelo, se evidencia la elección del diseñador por elementos del estilo de mobiliario Ming, cómo se integran con los elementos del mobiliario moderno, y las razones detrás de estas elecciones. Además, se explora cómo funcionan estos elementos tradicionales en los muebles contemporáneos, se analiza el sesgo estilístico presente en los muebles y las razones subyacentes a dicho sesgo.

El modelo nos permite responder a una serie de preguntas y analizar en profundidad los datos, confirmando la conjetura de la tesis. Asimismo, sirve de base para discutir qué elementos del mobiliario tradicional son más beneficiosos cuando se combinan, cómo se integran, cómo el diseñador maneja los elementos contradictorios y el papel de estos en el diseño. Estos datos e información proporcionarán el sustento para un examen y debate más profundo en los siguientes capítulos.

4.2 Muebles modernos Ming

La recolección de datos para identificar muebles modernos de estilo Ming se llevó a cabo a través de fuentes bibliográficas específicas. Establecimos requisitos para la recopilación de datos: en primer lugar, los muebles debían exhibir un estilo Ming claro o el diseñador debía haber declarado explícitamente la inspiración del diseño en el mobiliario Ming. En segundo lugar, los muebles debían cumplir con conceptos de diseño moderno y ser productos industriales producidos en grandes cantidades por una fábrica.

De acuerdo con estos requisitos, se recopilaron datos de libros de diseño y revistas de muebles relevantes, entre ellos, "The History of Chinese and Western Chair Design", "Design in the 20th Century", "One Hundred Years of Industrial Design", "Traditional Chinese Culture and Contemporary Design", y revistas como "Furniture" e "Interior Design".

Dividimos los datos recopilados en dos categorías: en la primera, se encuentran las obras de diseñadores no chinos que fusionaron el estilo Ming con el diseño moderno. La selección de datos para esta categoría fue rigurosa: la obra debía exhibir claramente un estilo Ming y el diseñador debía mencionar explícitamente la inspiración en el mobiliario tradicional chino o el uso de elementos de este estilo. Aunque la cantidad de datos obtenidos fue limitada, todos eran representativos de muebles modernos de estilo Ming, como las reconocidas sillas chinas y otros muebles inspirados en el estilo Ming del famoso diseñador escandinavo Hans J. Wegner, así como las colecciones de muebles con temática Ming de la conocida marca sueca IKEA.

La segunda categoría de datos proviene del trabajo de diseñadores chinos emergentes. A pesar de que el desarrollo del diseño de muebles en China se ha rezagado respecto a la industria occidental, están surgiendo nuevos equipos de diseño conforme la economía china se expande. Muchos de estos diseñadores están reinterprestando los muebles tradicionales chinos en sus diseños. A diferencia de la primera categoría, los diseñadores y marcas de diseño de muebles chinos, aunque menos conocidos, poseen un estilo dinámico que difiere del diseño occidental. Los datos de esta categoría se obtuvieron principalmente de sitios web oficiales y entrevistas con diseñadores y marcas. Estos proporcionaron información sobre el significado de la marca, la inspiración detrás del diseño, y los materiales y técnicas de elaboración de los muebles.

Estos dos tipos de datos se diferencian también según las diferencias en los sistemas externos. La primera categoría se dirige principalmente a consumidores occidentales o europeos, mientras que la segunda se enfoca en usuarios chinos. Esto también lleva a la distinción entre muebles rediseñados y nuevos muebles chinos. Las diferencias en los sistemas externos, como estilos de vida, niveles de consumo y regulaciones locales, impactan en los sistemas internos, generando distintas formas y estilos incluso cuando los sistemas de destino son similares. Por tanto, analizaremos estas dos categorías de datos por separado considerando estas diferencias significativas.

4.2.1 Rediseño

4.2.1.1 Hans J. Wegner



Figura 108 Hans J. Wegner

([https://danny6228.pixnet.net/blog/post/190001206-y-chair-](https://danny6228.pixnet.net/blog/post/190001206-y-chair-%28y%E5%AD%97%E6%A4%85%29%E7%9A%84%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%80%85)

[%28y%E5%AD%97%E6%A4%85%29%E7%9A%84%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%80%85](https://danny6228.pixnet.net/blog/post/190001206-y-chair-%28y%E5%AD%97%E6%A4%85%29%E7%9A%84%E8%A8%AD%E8%A8%88%E8%80%85))

El famoso diseñador danés Hans J. Wegner (2 de abril de 1914 - 26 de enero de 2007), que era carpintero y diseñador, diseñó más de 500 sillas en su vida, y “un tercio de ellas estaban relacionadas con el tema de la 'silla china’”(K.Yu, 2017, p.25). En la década de 1940, Hans J. Wegner se inspiró en los muebles Ming, empujando el estilo de los muebles nórdicos hacia el minimalismo e influyendo en otros diseñadores nórdicos para que aprendieran del concepto de los muebles Ming. "Los diseños de Hans J Wegner eran una combinación perfecta de naturalismo, funcionalismo, organicismo y utilitarismo. combinación" (K.Yu, 2017, p.25-26) y contribuyó al

desarrollo gradual de un nuevo estilo de "minimalismo" y "posmodernismo" en el diseño escandinavo, un estilo que es amado en todo el mundo.

En 1944, Hans J. Wegner diseñó la icónica Silla China, inspirándose en la silla circular de la dinastía Ming. Wegner reinterpretó la forma original al simplificar las líneas, eliminando el respaldo y fusionando elementos modernos para dotarla de un aspecto contemporáneo.

Según K. Yu (2017), la Silla China marcó un nuevo rumbo en el diseño, al tomar muebles Ming y modificarlos para simplificarlos y mejorarlos. A pesar de mantener los reposabrazos redondeados y realizar ajustes sutiles en la parte frontal, se llevaron a cabo cambios significativos en las proporciones del mueble, priorizando la ergonomía y la comodidad en su uso. Para adaptarse al estilo de vida europeo, Wegner añadió cuidadosamente cojines de cuero a la silla. Además, mantuvo la tradicional técnica de ensamblaje de la silla redonda, optimizando el uso de la madera y conservando su característico estilo simple y natural.



Figura 109 Silla circular(Yuan'yi) y China Chair de Hans J. Wegner
(<https://kknews.cc/zh-hk/design/pevppe.html>)

Hans J. Wegner ha destilado tres características de los muebles Ming :

- ① Las formas geométricas y las líneas más simplificadas
- ② Los componentes modulares que pueden desmontarse y combinarse fácilmente
- ③ La sencillez del estilo decorativo



Figura 110 Y Chair

(https://www.gushiciku.cn/dc_hk/106261971)

La famosa Silla Y diseñada por Hans J. Wegner, recibe su nombre gracias al respaldo en forma de "y". Este respaldo, según K. Yu (2017), está concebido para sostener el cuerpo inclinado hacia atrás mediante una ingeniosa mecánica, mientras que las patas traseras se extienden hacia arriba y se curvan para conectar con el soporte redondeado del cuello (p.27). La creación de la Silla Y cautivó a la comunidad de diseñadores de la época debido a su combinación magistral de elementos de diseño oriental y occidental. La forma en "Y" del respaldo transforma la complejidad en simplicidad, fusionando la belleza abstracta con la funcionalidad hombre-máquina. Esta silla es un reflejo de la combinación entre el concepto de las sillas Ming y la ergonomía escandinava, logrando mezclar de manera inteligente el pensamiento oriental con la estética occidental.

The Cow Horn Chair (Figura 111) representa otra interpretación moderna del mobiliario Ming al dividir las curvas orgánicas en dos partes conectadas mediante carpintería de mortaja y espiga, dejando las uniones a la vista tanto por razones decorativas como para resaltar su aspecto visual. Los diseños de Hans J. Wegner pueden ser descritos como una adaptación contemporánea del mobiliario Ming, utilizando la extracción, abstracción y simplificación. Por esta razón, algunos expertos consideran que su obra es más subversiva y goza de mayor reconocimiento entre coleccionistas internacionales en comparación con otros diseños de muebles.



Figura 111 The Cow Horn Chair
(<https://www.pinterest.es/pin/47076758595739497/>)

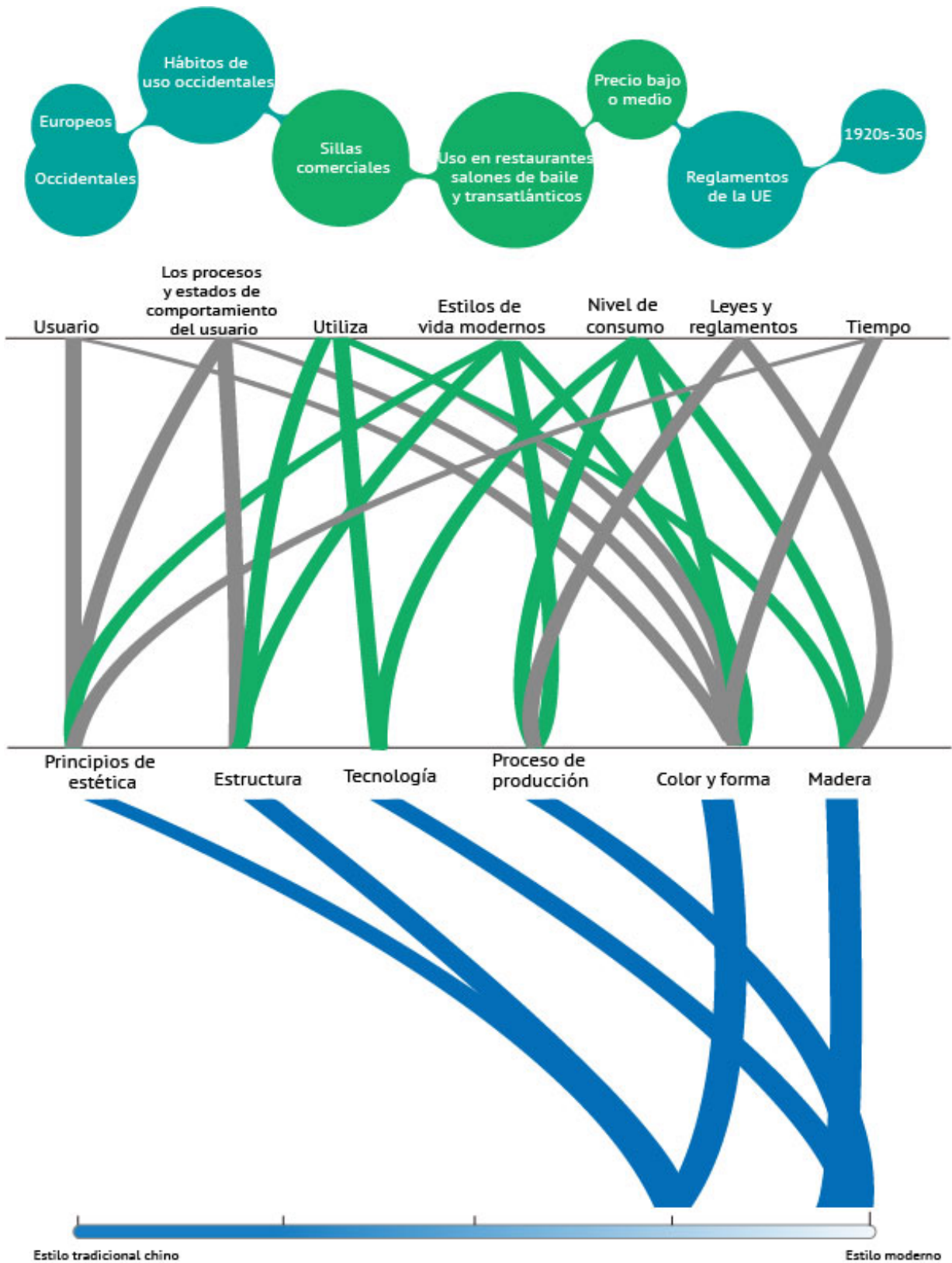


Figura 112 Análisis del modelo de Hans J. Wenger
(Hecho por la autora)

Al analizar el modelo, observamos que en el sistema externo, las principales obras de Hans están dirigidas a los usuarios europeos, lo que implica que el sistema interno se ajusta a las preferencias y hábitos estéticos de esta población occidental en la estructura y estética de los muebles. Esto se traduce en un estilo más moderno para los muebles finales.

Inicialmente, los diseños de Hans se inspiraron en elementos Ming, evidenciados en las sillas en forma de círculo y Y, que comparten similitudes con el mobiliario Ming. Sin embargo, Hans adaptó las proporciones y eliminó la ornamentación excesiva, dando a las sillas un aspecto más sencillo y escandinavo.

En una etapa posterior, la conexión estructural de estilo Ming en la Silla Cuerno de Vaca de Hans se convierte en un elemento decorativo, lo que contradice la esencia del diseño tradicional de muebles Ming. Esto se debe a que, en el contexto del sistema externo, las obras de Hans se centran en la estética europea. En consecuencia, su estilo básico sigue siendo escandinavo, y el estilo Ming es solo un componente. Cuando entra en conflicto con las ideas del diseño occidental, tiende a ser descartado. Así, aunque se asemejan a los muebles Ming, en su conjunto, sus muebles adoptan un enfoque más contemporáneo que refleja el estilo tradicional de los muebles chinos.

4.2.1.2 Arne Emil Jacobsen



Figura 113 Arne Emil Jacobsen

(<https://www.timetoast.com/timelines/historia-del-diseno-industrial-1400-1960-e525f120-2fb8-4424-9fda-7ac55b565396>)

Arne Emil Jacobsen (11 de febrero de 1902 - 24 de marzo de 1971), fue un famoso arquitecto y diseñador danés. Diseñó muchas obras de éxito a lo largo de su vida, de las cuales la serie de sillas es la más famosa, ya que las sillas Ant y Egg figuran entre las 100 sillas clásicas del mundo, y también es conocido como uno de los diseñadores daneses más importantes del siglo XX.



Figura 114 Dining Chair

(<https://dmk.dk/item/bellevue-chairs-by-arne-jacobsen/>)

Esta silla (Figura 114) es una pieza temprana de Arne, menos reconocida pero significativa en su enfoque hacia los muebles de estilo Ming. Destaca la tendencia de los diseñadores daneses de esa época, quienes no solo combinaban el diseño moderno con los elementos de estilo Ming, sino que también buscaban funcionalidad como silla de comedor.

Se puede apreciar que el diseñador consideró factores externos como el entorno y el lugar de uso. Estas sillas están destinadas al uso en un restaurante, lo que implicaba su funcionalidad y un costo de producción razonable. De hecho, se equiparon con cojines de cuero para mejorar ligeramente la comodidad del usuario.

El diseño de la silla también refleja el concepto de muebles Ming que integra decoración y función. Sus componentes no solo refuerzan la estructura, sino que también sirven como elementos decorativos.

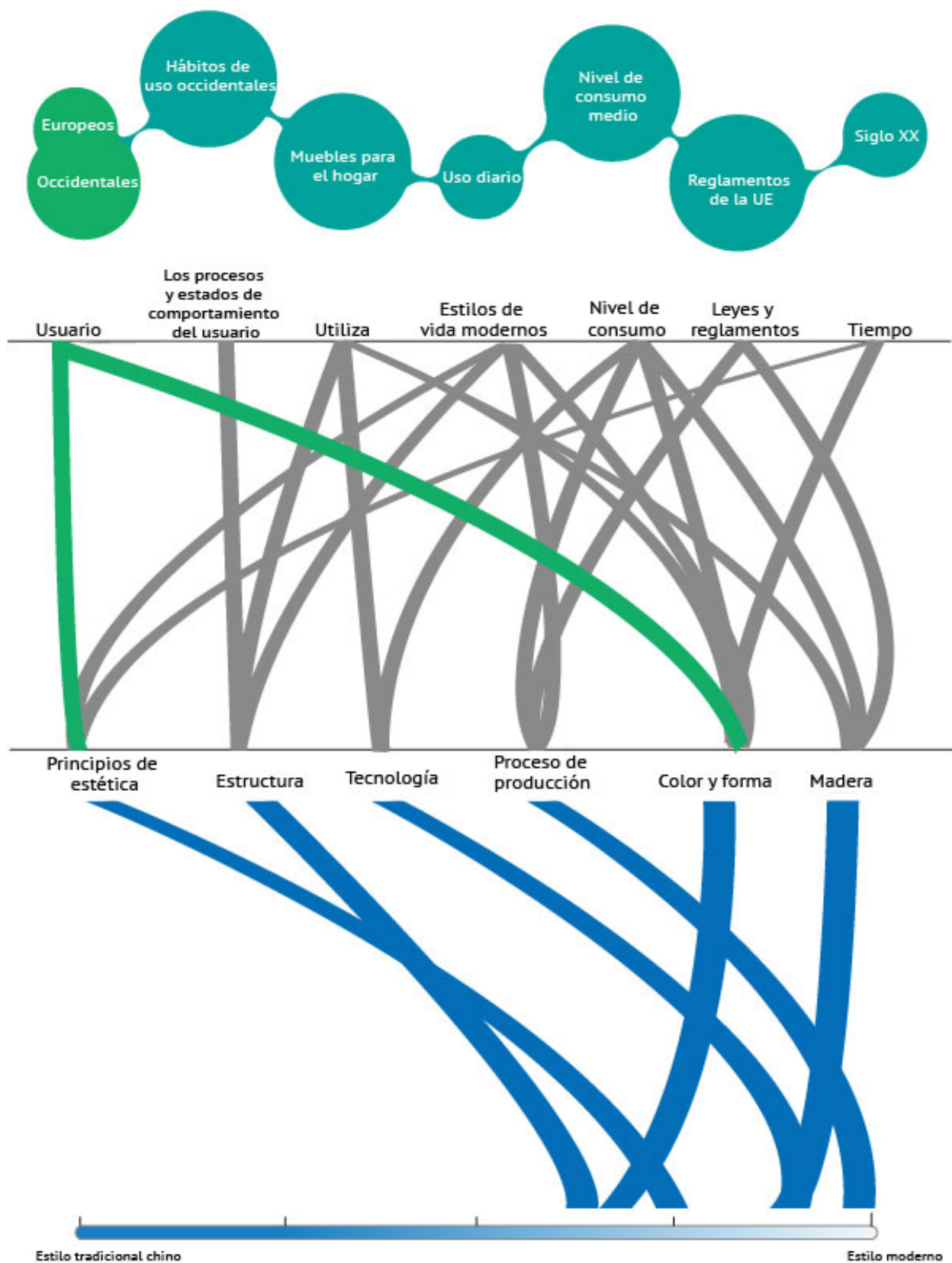


Figura 115 Análisis del modelo de Arne Emil Jacobsen
(Hecho por la autora)

La distinción entre el sistema externo de la obra de Jacobsen y la de su predecesor, Hans, radica en la consideración especial que el diseñador otorgó al contexto y al lugar de uso. En el caso de la silla para restaurantes de Jacobsen, los factores de uso y ubicación están directamente vinculados a la estructura y los materiales empleados en el sistema interno. Las sillas destinadas a entornos de restaurante requieren funcionalidad, al mismo tiempo que deben ser rentables en términos de producción. Por lo tanto, se optó por una estructura simple en el sistema interno y se equiparon con acolchados de cuero para mejorar la comodidad del usuario.

Dadas las limitaciones impuestas por los factores externos, la silla diseñada para uso no doméstico requiere una estructura y ornamentación simples para cumplir con su propósito. De esta manera, el diseñador se inspiró en la silla Ming, utilizando su estructura general y fusionando la función decorativa y estructural inherente a los muebles Ming. Los componentes no solo refuerzan la estructura, sino que también desempeñan un papel decorativo.

En la obra de Jacobsen, los elementos Ming se integran de manera más evidente en la estructura de las sillas, en parte debido a la simplicidad de la estructura del mobiliario Ming, lo que se ajusta a las necesidades del sistema externo. Jacobsen adaptó la estructura interna de la silla Ming original para cumplir con las limitaciones del sistema externo, dando como resultado una silla contemporánea con una forma inspirada en el estilo Ming.

En conclusión, el propósito de uso establecido en el sistema externo es el factor determinante principal en el diseño de esta silla, influyendo en su estilo y estructura general.

4.2.1.3 IKEA -Serie de Trendig



Figura 116 Sillas de la Serie 'Trendig' IKEA

(<https://decoratrix.com/fusion-de-diseno-nordico-y-chino-en-la-nueva-coleccion-trendig-de-ikea>)

Los muebles de IKEA son una famosa marca sueca y tienen mucho éxito con productos como utensilios de cocina, artículos de decoración, artículos de uso diario y mucho más. El concepto de los muebles de IKEA es ofrecer muebles de calidad a precios bajos al público en general, mientras que los muebles de IKEA son fáciles de desmontar y transportar, por lo que son tan populares entre los consumidores. Además, los muebles de IKEA son típicamente suecos y siempre han afirmado que todos los productos se abren en Suecia. La elección de los colores y los materiales utilizados para el mobiliario es tan bella como práctica, y está en consonancia con el concepto de protección del medio ambiente.



Figura 117 Sillas de la Serie 'Trendig' IKEA

(<https://decoratrix.com/fusion-de-diseno-nordico-y-chino-en-la-nueva-coleccion-trendig-de-ikea>)

Una de las características distintivas de los muebles de IKEA es su amplia variedad de gamas. Siendo una empresa global, IKEA cuenta con numerosos equipos de diseño que constantemente buscan inspiración para crear nuevos productos. Como resultado, los clientes pueden encontrar una amplia gama de estilos, ya sea que prefieran una estética romántica o minimalista, entre otras opciones, dentro del catálogo diverso de IKEA.

En 2013, IKEA lanzó Trendig, una colección de edición limitada inspirada en elementos chinos. Los diseñadores notaron que el diseño chino comparte muchos puntos en común con el estilo escandinavo, como el énfasis en la funcionalidad, la preferencia por líneas limpias y la atención a la selección de la madera. Por ello, Trendig desarrolló dos sillas de madera que fusionan los estilos chino y sueco.

Los diseñadores chinos colaboraron estrechamente con sus homólogos suecos en la finalización del diseño, buscando que la colección fuera una verdadera fusión entre ambos estilos. El resultado final fue excepcional, combinando elementos de muebles tradicionales chinos con el minimalismo moderno nórdico, creando muebles de madera elegantes, respetuosos con el medio ambiente y adaptados a la vida contemporánea. Esta colección puede considerarse como un ejemplo perfecto de cómo combinar con éxito el estilo chino y el minimalismo moderno.



Figura 118 Gabinete de la Serie Trendig IKEA

(<https://decoratrix.com/fusion-de-diseno-nordico-y-chino-en-la-nueva-coleccion-trendig-de-ikea>)

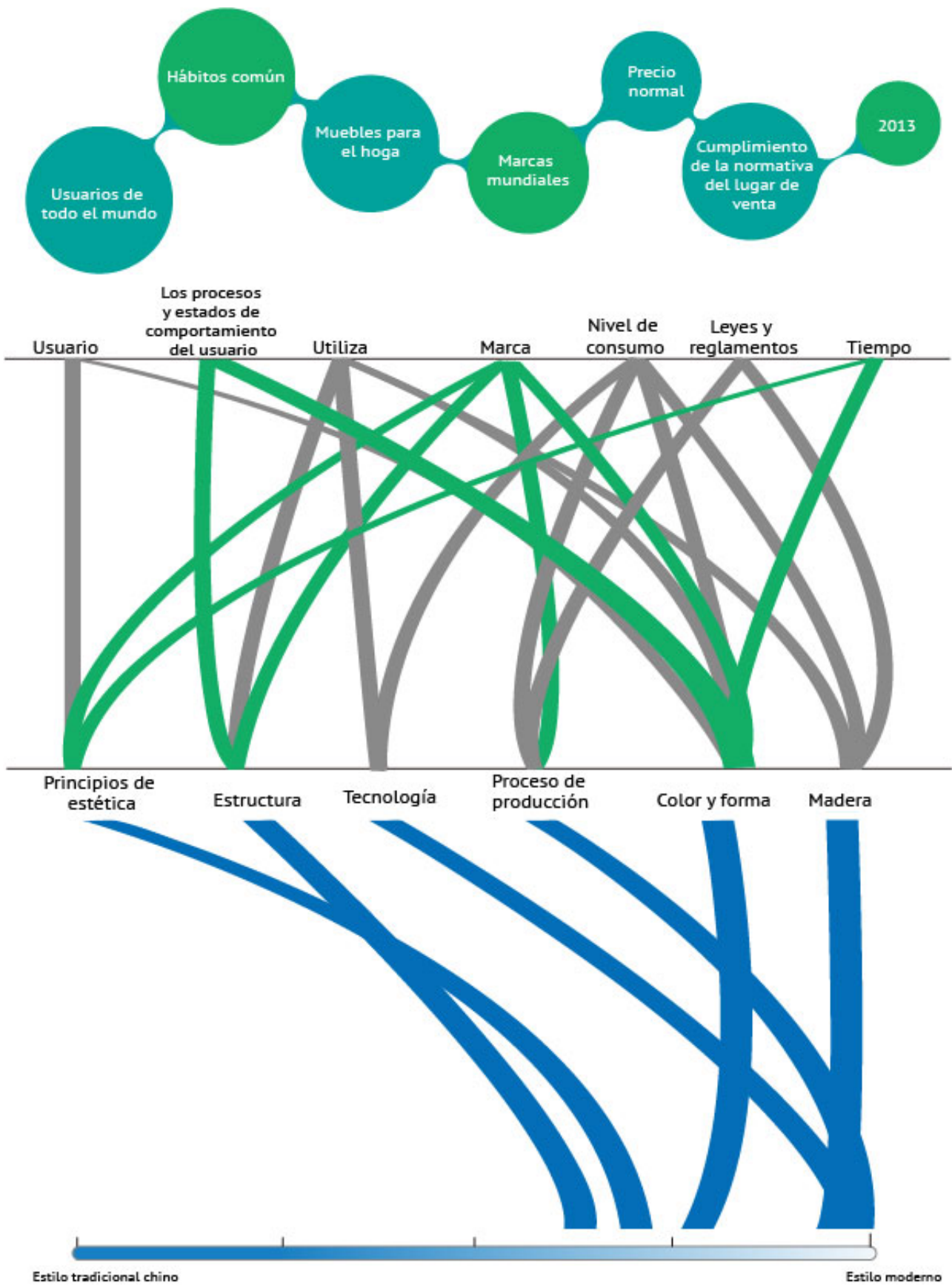


Figura 119 Análisis del modelo de IKEA
(Hecho por la autora)

El principal factor externo que influye en la línea de muebles de IKEA es su enfoque en un público global, lo que requiere considerar los hábitos generales de uso de este público. Además, al ser una marca reconocida, es crucial mantener la identidad de la marca IKEA, lo que implica alinear el estilo de diseño de la colección con la imagen de la marca. La creación de esta colección en 2013 también implica adaptar la forma de uso y las características estilísticas de los muebles para satisfacer el mercado global de consumo, lo que influencia la selección de materiales y colores.

Bajo la influencia de este entorno externo, los muebles adquieren colores más vibrantes y formas más audaces en comparación con los muebles Ming. El diseño presenta cambios y adaptaciones audaces en la forma y estructura de los muebles Ming, marcando una diferencia significativa respecto a los dos diseñadores daneses analizados anteriormente. Esto se atribuye principalmente al entorno externo, donde los factores temporales y la identidad de la marca tienen un fuerte impacto en la orientación del diseño.

Por otro lado, para satisfacer las necesidades de un mercado global, los muebles de IKEA deben tomar inspiración de diversas culturas y, al mismo tiempo, integrarse bien con otras colecciones sin sentirse desplazados. Como resultado, estos muebles presentan una estética moderna, especialmente en la elección de colores, manteniendo al mismo tiempo las características distintivas de los muebles de la marca IKEA. Se han incorporado elementos estructurales de los muebles Ming para enfatizar el estilo chino, aunque conservando el estilo de la marca. Por ende, estos muebles presentan un estilo más juvenil como resultado del rediseño de IKEA utilizando formas de los muebles Ming, pero manteniendo la esencia de su propia marca.

4.2.2 Nuevos muebles de estilo chino

4.2.2.1 Fnji



Figura 120 Gráfico propaganda de Fnji
(<https://fnji.com/>)

Fnji es una de las marcas más exitosas de China que fusiona el mobiliario tradicional de estilo Ming con el diseño moderno. Fundada en 2010 por el diseñador Gao'gu'qi, la marca se ha convertido en pionera en muebles originales en China.

El concepto detrás de los muebles de Fnji es "encontrar el verdadero diseño chino". Sus muebles están fabricados con madera maciza, cuero, lana, piedra y otros materiales naturales, manteniendo la textura original de la madera. Inspirados por la cultura china y la vida tradicional, los diseñadores incorporan el estilo oriental y el pensamiento filosófico en sus creaciones, mostrando al usuario el amor oculto por la naturaleza y el arte humano que reside detrás de cada producto.

La silla más emblemática de Fnji Furniture es su silla (Figura 121), un rediseño de una silla de estilo Ming que fusiona el diseño clásico con el moderno. Las líneas del asiento se conectan mediante transiciones curvas, conservando la apariencia original de la silla Ming y añadiendo un toque contemporáneo. Además, la silla ha sido tapizada para aumentar la comodidad, eliminando conexiones innecesarias y adaptándose a las necesidades estéticas y modernas.



Figura 121 Silla de Fnji
(<https://fnji.com/furniture-detail?id=4879&isTmType=0>)



Figura 122 Cama Luo'han de Fnji
(<https://fnji.com/furniture-detail?id=2831&isTmType=0>)

El producto más destacado de Fnji Furniture es su silla, representada en la Figura 121. Esta silla de madera representa un rediseño de un clásico mueble de estilo Ming, fusionando el diseño clásico con el moderno. Las líneas del asiento se entrelazan mediante transiciones curvas, manteniendo la esencia de la silla original Ming y añadiendo un toque contemporáneo. Además, se ha tapizado la silla para mejorar la comodidad, eliminando conexiones innecesarias y adaptándose así a las necesidades estéticas y modernas.

Por otro lado, la Figura 122 muestra una cama Luo'han de Fnji. Su forma se inspira en la tradicional cama china Luo'han, reinterpretando el diseño de los muebles tradicionales. Aunque conserva la estructura y el estilo originales, se simplifican las líneas y se conectan las curvas en los apoyabrazos. Estas camas Luo'han solían ser utilizadas en la antigüedad tanto como cama como pieza de mobiliario similar a un sofá. En la actualidad, se emplean como sofás más grandes, permitiendo la colocación de una pequeña mesa encima. Este diseño se alinea con la cultura china, destacando la preferencia por el té y la colocación de mesas en los sofás.

Estos dos ejemplos de muebles clásicos de Fnji reflejan la búsqueda de un nuevo estilo minimalista en el mobiliario chino, convirtiéndose en una de las marcas jóvenes más exitosas en el sector del mueble chino.

A diferencia del diseño escandinavo, el diseño chino está principalmente orientado a los consumidores chinos, ajustándose a los hábitos y comportamientos de este país. En línea con los principios del diseño moderno y para reducir los costos del producto, se prefirió el nogal negro como material de fabricación, en lugar de la más costosa madera dura.

Además, en el contexto del mercado, los nuevos muebles chinos se dirigen a un nivel de consumo más alto, destacando una sensación de refinamiento en el aspecto visual.

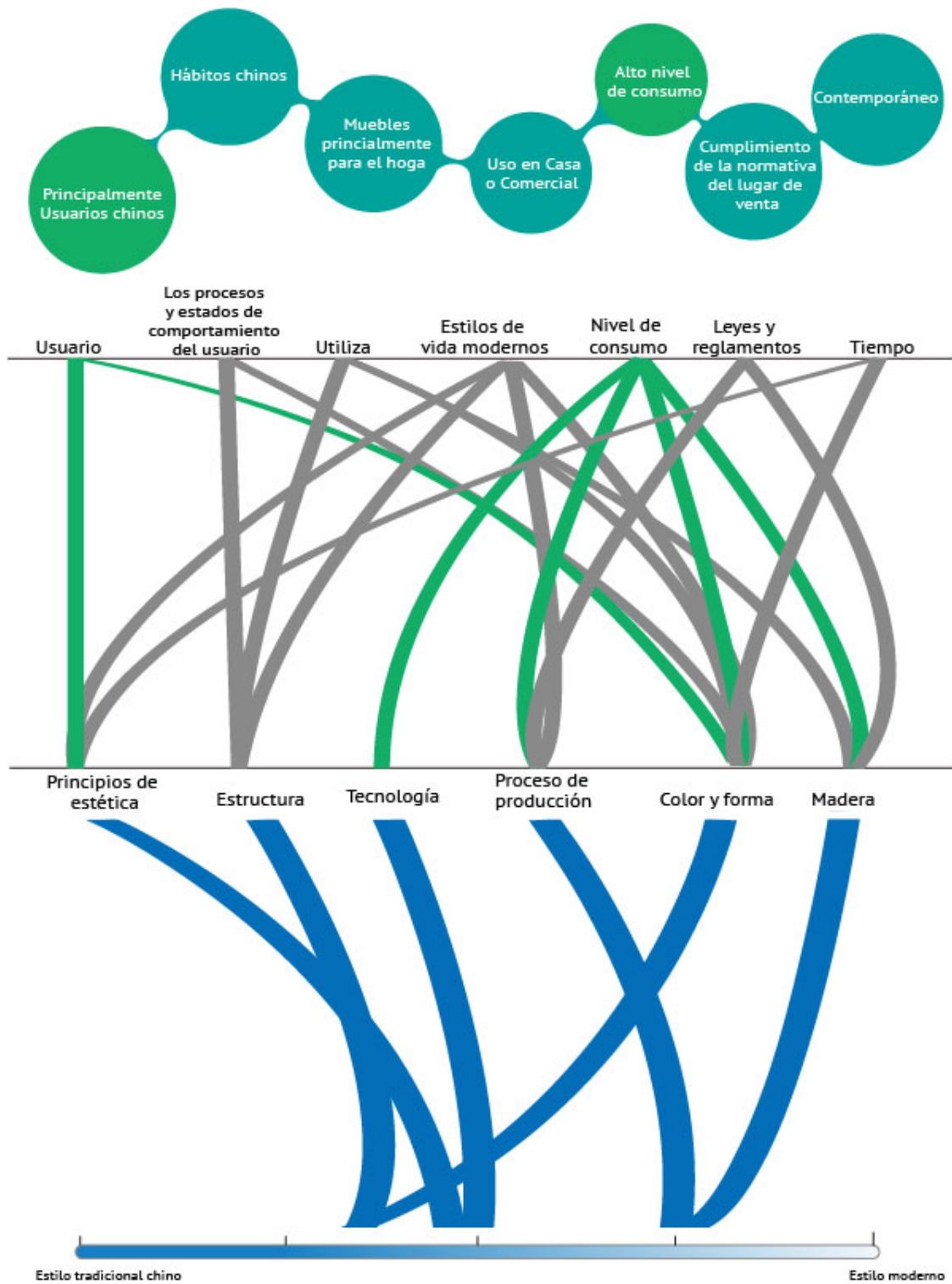


Figura 123 Análisis del modelo de Fnji
(Hecho por la autora)

La nueva generación de muebles chinos busca un equilibrio entre tradición y modernidad en su diseño. La labor de los diseñadores chinos se distingue significativamente de la de sus homólogos occidentales, ya que los principales usuarios del sistema externo de estos muebles son chinos, lo que conlleva marcadas diferencias en el sistema interno. Se observa claramente que los colores, las formas y las características estéticas de los muebles tienden a inclinarse hacia el estilo tradicional en el sistema interno. Además, los muebles de la nueva China, por lo general, son más costosos y van dirigidos a consumidores con un alto poder adquisitivo, lo que lleva a una elaboración más detallada en cuanto a técnicas de producción y materiales. Se opta por emplear técnicas tradicionales para resaltar las características de la cultura y la artesanía chinas en el diseño.

Dado que el principal consumidor de estos nuevos muebles es el mercado chino, estos muebles adoptan principalmente las normas estéticas de los muebles tradicionales chinos. Los conceptos de diseño moderno se utilizan como medios para modificar y adaptar el diseño tradicional, en contraposición a los muebles occidentales inspirados en el estilo Ming. En consecuencia, los muebles Fnji representan una fusión de elementos modernos con un estilo chino más arraigado en la tradición.

4.2.2.2 Shi Er Shi Man (12 Hours)



Figura 124 Gráfico propaganda de Shi Er Shi Man (12 Hours)

Shi Er Shi Man (12 Horas) es una marca independiente de diseño de muebles que se inspira en la estética moderna y el estilo de vida contemporáneo, mientras conserva la artesanía y la cultura tradicionales chinas.

El nombre de la marca proviene de la medida tradicional china del tiempo, que divide el día en doce horas. El diseñador espera que las personas se tomen su tiempo para disfrutar de cada una de estas doce horas: "Cada hora, cada día, debe pasarse despacio y con atención".⁵³

La Figura 124 presenta una silla de madera de la marca Shi Er Shi Man. Este diseño elimina los apoyabrazos originales y utiliza únicamente la línea curvada del respaldo como apoyo para los brazos. Esta línea de respaldo fusiona las funciones de soporte para la espalda y apoyabrazos, diseñada en una forma curvada en tres dimensiones para adaptarse a las curvas del cuerpo. Esta combinación de función y estética además mejora la transpiración de la espalda. El diseño general del asiento simplifica la estructura de un tipo de asiento abierto y presenta una fusión clásica entre el minimalismo moderno y el diseño tradicional.

Como se observa en la Figura 127, el usuario en el sistema externo sigue siendo el factor más relevante. Dado que los principales usuarios de estos muebles son chinos, desempeñan un papel crucial al influir en el sesgo estético y las características de estilo de los muebles. Además, la silla está diseñada para ser utilizada no solo en hogares sino también en oficinas, lo que impone limitaciones significativas al sistema interno de la silla.

⁵³ <http://www.12h.cn/pc/we/about>



Figura 125 Silla Mulan
(<http://www.12h.cn/pc/goods/show?id=114>)



Figura 126 La detalle de la silla Mulan
(<http://www.12h.cn/pc/goods/show?id=114>)

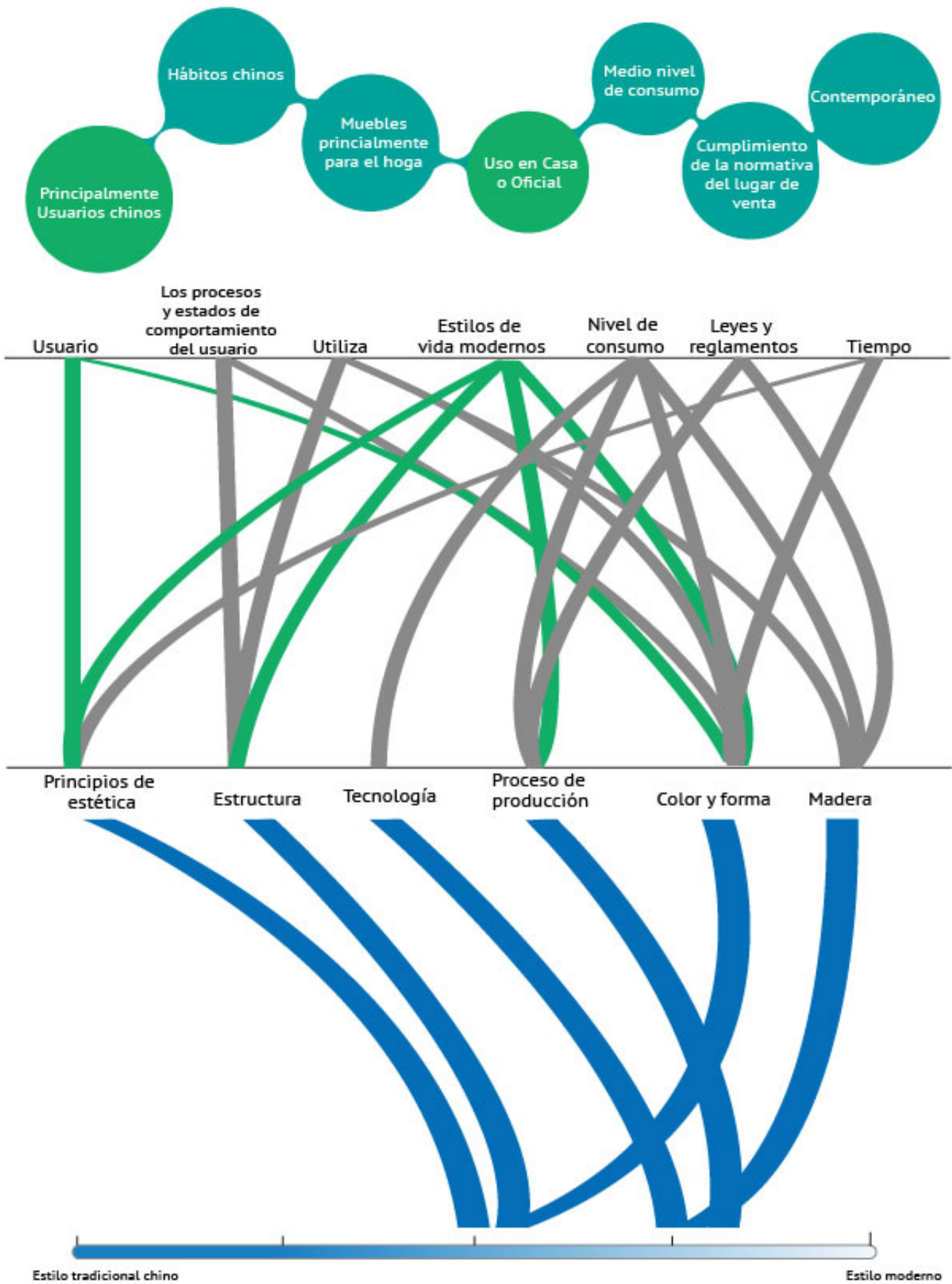


Figura 127 Análisis del modelo de Shi Er Shi Man (Hecho por la autora)

Aunque la silla presenta un aspecto contemporáneo, su estilo difiere del trabajo de los diseñadores occidentales. Esta distinción se deriva del enfoque que adopta el diseño chino para la modernización de los muebles tradicionales chinos, el cual difiere del enfoque europeo. Primero, el diseñador chino posee un nivel y comprensión más profundos de la cultura china y de los muebles Ming. En segundo lugar, los factores del usuario en el sistema externo difieren sustancialmente. Estas diferencias han llevado a los diseñadores chinos a realizar amplios ajustes y reorganizaciones en el sistema interno original de los muebles Ming, permitiéndoles lograr un nuevo estilo de mobiliario chino claramente distinto al de los diseñadores occidentales.

4.2.2.3 MoreLess

MoreLess es una marca de muebles relativamente nueva, creada por el diseñador Hou Zheng'guang con un enfoque chino. El nombre "MoreLess" pretende recordar a las personas, de manera concisa, que "la conexión entre la mente y la forma es, más o menos, la posibilidad de expresión". La filosofía de MoreLess se basa en la noción de que la historia de China se compone de una colección de artesanías en muebles, materiales, vida y arte. La marca cree firmemente que esta "colección" aún está en evolución, y agrega la estética china, los estilos de vida modernos y la tecnología actual para crear un nuevo estilo de mobiliario chino.

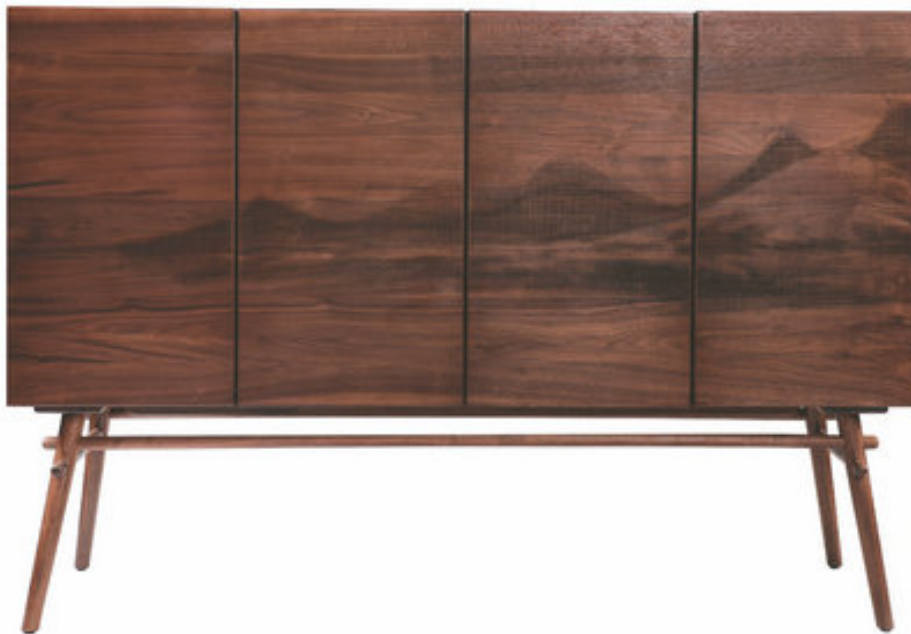


Figura 128 Aparador
(<https://www.furnituretoday.cn/design/good/1847.html>)

El apartado que mencionas describe un aparador de nogal negro con un diseño de patas altas que sostienen el gabinete del suelo, proporcionándole una apariencia ligera y ágil. La superficie del aparador ha sido trabajada con una técnica de matriz de puntos, como se muestra en la Figura 129, utilizando el patrón “Vivir en las Montañas Fu’chun”⁵⁴, logrando un efecto general que combina elementos tanto tradicionales como modernos.

⁵⁴ Vivir en las Montañas Fuchun es una pintura a tinta y aguada sobre papel creada por el pintor de la Dinastía Yuan Huang Gongwang en 1350, una de las diez pinturas más famosas de China.



Figura 129 El detalle del patrón

(<https://www.furnituretoday.cn/design/good/1847.html>)

Los productos de esta marca no son sólo muebles para el hogar, sino también para su uso en hoteles. En primer lugar, analizamos los factores externos y la elección del material es el nogal, más equilibrado en cuanto a precio y calidad. Como los muebles también se diseñan pensando en su uso en hoteles, se utiliza un proceso especial. Este proceso de formación de patrones por medio de puntos es, por un lado, más costoso y, por otro, más fácil de limpiar cuando se utiliza en el hogar. Además, el tamaño de los muebles también es grande, lo que no se ajusta al tamaño de la casa china media, por lo que la marca MoreLess se centra más en el uso de la artesanía tradicional y en resaltar el estilo pesado debido a las diferentes áreas de uso.

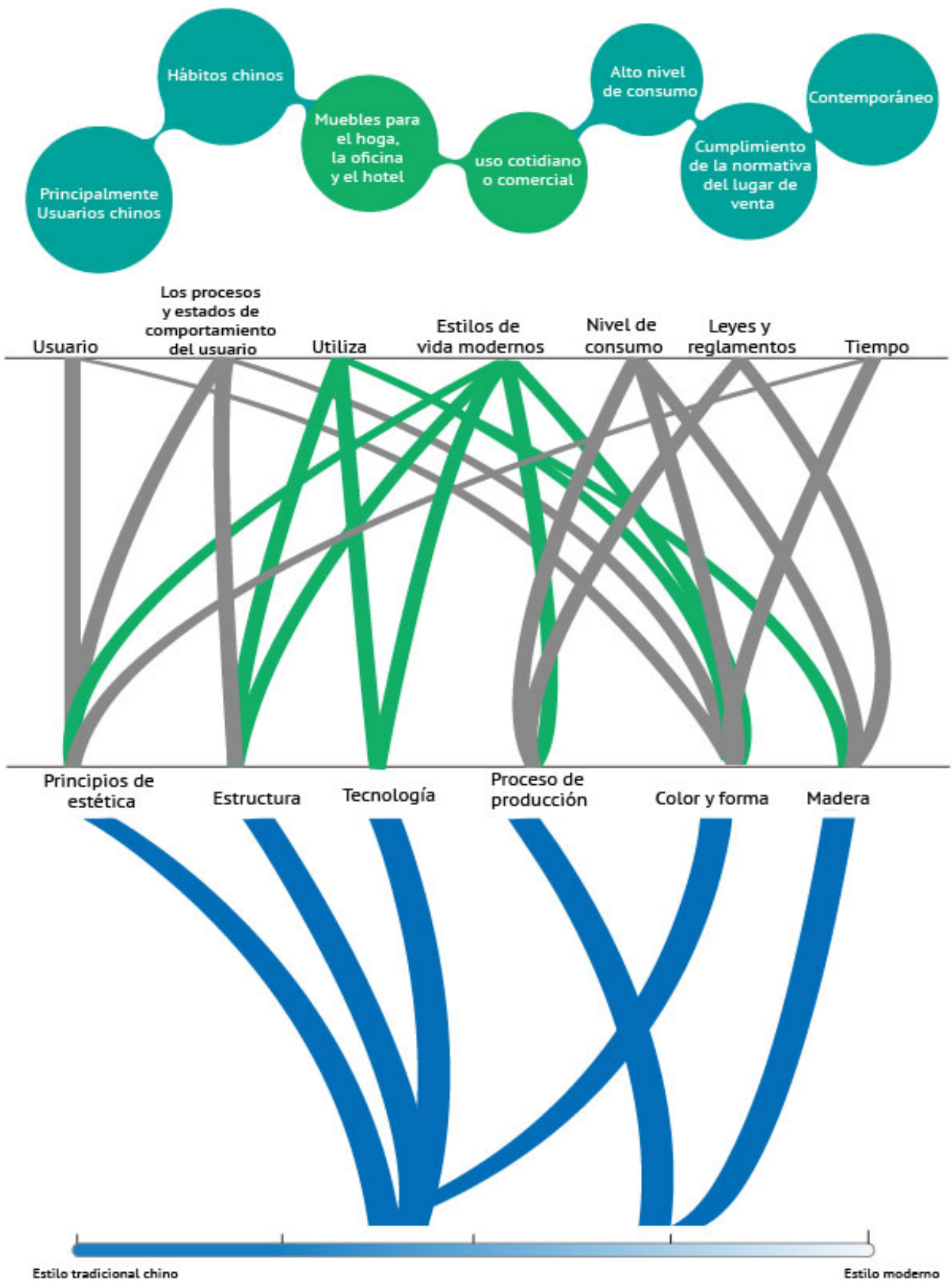


Figura 130 Análisis del modelo de MoreLess
(Hecho por la autora)

A diferencia del trabajo de los anteriores diseñadores chinos, MoreLess es una marca de más alta gama. En el sistema externo del mueble, el sistema interno asociado al mismo cambia debido a que el factor de uso es un mueble de uso comercial, unido al hecho de que es un mueble para una población de alto consumo.

En primer lugar, se observa que el mobiliario opta por incorporar técnicas tradicionales en su acabado, un proceso que requiere mucho tiempo de elaboración y, por ende, eleva el precio del mueble. En segundo lugar, el diseño de los muebles está orientado para adaptarse a entornos de alta gama, como hoteles y oficinas, lo que se refleja en la elección de colores y formas que tienden al lujo, sin perder la sencillez del estilo tradicional Ming.

Está claro que diferentes sistemas externos generan distintos sesgos estilísticos. Incluso las nuevas piezas de mobiliario chino del mismo diseñador exhibirán orientaciones estilísticas distintas según los factores externos. Sin embargo, dado que los principales usuarios son chinos, los muebles procuran conservar en la medida de lo posible el estilo tradicional Ming, y los diseñadores intentan incorporar la cultura y la artesanía tradicionales en el diseño y la producción de los muebles para destacar el estilo chino.



Análisis de Resultados

5. Análisis de Resultados

Mediante la modelización de investigaciones previas y el análisis de los datos recopilados, hemos examinado por separado las obras del diseño europeo y la nueva generación de diseño chino. Es evidente que, aunque los diseñadores se basen o se inspiren en los muebles Ming, los resultados presentan efectos estilísticos y visuales diferentes en sus diseños.

Basándonos en estos resultados, abordaremos dos aspectos distintos: los factores que guían a los diseñadores europeos y chinos, y las razones subyacentes de sus preferencias estilísticas divergentes. Además, exploraremos cómo los diseñadores enfrentan las contradicciones entre culturas, tradición y modernidad, y qué papel desempeñan los factores contradictorios en el diseño. Asimismo, investigaremos los beneficios del pensamiento innovador en el diseño.

5.1 Diferencias entre los estilos escandinavo y chino

Tras procesar los datos recopilados con nuestro modelo de investigación, se hace evidente la influencia del sistema externo en la orientación del comportamiento del diseño. Aunque tanto los diseñadores europeos como los chinos utilizan elementos de los muebles Ming en sus creaciones, presentan distintos sesgos estilísticos debido a las diferencias en sus sistemas externos.

De acuerdo con nuestro modelo de investigación, la primera diferencia radica en el sistema externo. Los diseñadores europeos tienen como principal objetivo al público occidental europeo, mientras que los diseñadores chinos se concentran principalmente en el público chino.

Estas diferencias en el grupo objetivo se reflejan en los elementos externos correspondientes. Por ejemplo, las preferencias estéticas del público influyen directamente en el sistema interno de los diseños, afectando los principios estéticos, colores y formas del mobiliario.

Además, las divergencias en los hábitos de uso y los estilos de vida de cada población imponen restricciones en los elementos estructurales del mobiliario. Por consiguiente, la importancia del sistema externo en el diseño es evidente, ya que influye en el sistema interno, dirige el comportamiento del diseño y, en última instancia, genera tendencias estilísticas distintas.

Otros factores del sistema externo, como el nivel de consumo y las regulaciones locales, están intrínsecamente vinculados al sistema interno en términos de selección de procesos, materiales y técnicas de producción. Los diseñadores escandinavos optan por utilizar técnicas y tecnologías de producción adaptadas a las normativas industriales modernas, empleando materiales más económicos que cumplen con las regulaciones de la UE. Estas elecciones son apropiadas para la producción en masa y buscan minimizar los costos para hacer los productos más rentables.

En contraste, los diseñadores chinos, conscientes de que su principal mercado es la población china, eligen materiales alternativos que imitan los colores y patrones de las maderas duras tradicionales, ya que los muebles Ming originales se fabrican con maderas costosas y preciosas.

Además, el grupo objetivo también influye en la elección de la artesanía utilizada en los muebles. Los diseñadores prefieren combinar técnicas tradicionales chinas con métodos modernos de producción industrial, considerando cuidadosamente los costos de producción.

Factores como el usuario y el nivel de consumo en el sistema externo también afectan a los elementos estilísticos y de color en el sistema interno. Siguiendo la inspiración de los muebles Ming, los diseñadores escandinavos modifican y adaptan las formas originales para mejorar la comodidad en el uso. Conservan el patrón original de la madera como elemento decorativo, evitando decoraciones adicionales y reduciendo las tallas presentes en los muebles Ming originales.

Tomando como ejemplo las obras de Hans y Arne, se aprecia cómo han ajustado las proporciones de los muebles Ming para optimizar su comodidad. Además, ambos diseñadores han conservado el patrón original de la madera como elemento decorativo, eliminando otras decoraciones y reduciendo las tallas presentes en los muebles Ming originales.

La colección de IKEA, diseñada en 2013, contrasta notablemente con los enfoques de los dos diseñadores daneses al utilizar colores más audaces. A diferencia del enfoque original de los muebles Ming que se centra en el color natural de la madera, IKEA opta por colores vibrantes. Esta elección destaca el estilo moderno, elegante y vibrante del diseño de IKEA, más alineado con las preferencias estéticas contemporáneas.

Al mismo tiempo, es evidente que el diseño chino muestra una mayor preocupación por preservar el estilo de los muebles tradicionales. Los diseñadores adaptan las proporciones de los muebles para innovar en los diseños tradicionales, haciéndolos más adecuados para el uso moderno. A pesar de intentar mantener el estilo tradicional chino al rediseñar la forma de los muebles, también introducen ciertas innovaciones limitadas debido a diversos factores del sistema externo, como el entorno de uso y el nivel de consumo de los usuarios. Con el objetivo de satisfacer mejor las demandas del mercado y los consumidores, y considerando los usos y costumbres modernas, los diseñadores chinos modernizan y rediseñan los muebles.

En resumen, existen diferencias notables en la orientación del diseño debido a los diversos elementos de los sistemas externos entre los diseñadores escandinavos y chinos. Los diseñadores nórdicos adoptan una perspectiva occidental al ver los muebles Ming, adaptando y simplificando

más los diseños originales para que su forma sea más comprensible y acorde con la estética y los hábitos europeos, lo que resulta en un mueble occidental con un toque chino.

Por otro lado, los diseñadores chinos, cuyo principal mercado es el público chino, no sienten la necesidad de simplificar características y conceptos estéticos incomprensibles, sino más bien de conservar la estética tradicional mientras buscan formas de mobiliario que se integren en la vida moderna. El diseño chino se centra en mantener formas más tradicionales y hace uso de la artesanía tradicional en sus muebles. Por lo tanto, el trabajo de diseño chino se enfoca en el rediseño de los muebles tradicionales chinos para resaltar los aspectos culturales del producto.

5.2 Un debate entre el mobiliario tradicional y el diseño moderno

Después de analizar los muebles de estilo chino de los diseñadores europeos y los nuevos muebles chinos de los diseñadores locales a través de nuestro modelo de investigación, identificamos diversos estilos de diseño que se orientan principalmente debido a los diferentes sistemas externos, influyendo en los sistemas internos correspondientes. Ahora, debemos explorar las oportunidades adicionales que ofrecen los muebles tradicionales en el diseño contemporáneo.

El diseño, con el pensamiento y la sabiduría humanos en su centro, debería aspirar siempre a estar abierto a la mente y la imaginación, creando constantemente nuevas relaciones a través de ésta; reuniendo así la esencia de toda la sabiduría y guiando a la humanidad hacia un futuro mejor con una actitud creativa y sostenible. (G. Liu, 2019, p.134)

El diseño, según G. Liu (2019), es un producto del pensamiento y la sabiduría humanos. Para construir un futuro mejor, el diseño debe integrar toda la sabiduría humana, no excluyendo la fusión de culturas.

Al examinar el trabajo de estilo chino realizado por diseñadores occidentales, observamos que han incorporado elementos del mobiliario Ming en sus distintos sistemas internos, ajustándolos según las necesidades del sistema externo.

La combinación de dos culturas distintas en la utilización de sus elementos resulta en obras estilísticamente más impactantes. Cuando se fusionan dos culturas muy diferentes, el resultado tiende a ser más innovador debido a las discrepancias y contradicciones inherentes entre ellas. Cuantas más culturas se amalgamen, mayores serán las diferencias, generando así más avances en el diseño. Los diseñadores se muestran más audaces al utilizar elementos relativamente desconocidos, desafiando los moldes establecidos. Por ejemplo, el diseño de la silla de cuerno de toro de Hans

transforma las conexiones tradicionales de los muebles Ming en elementos decorativos de la silla, un avance que resulta difícil de lograr para los diseñadores chinos.

El diseño contemporáneo muestra una tendencia de gran integración. El diseño contemporáneo se aleja del estrecho sentido de la localidad, no siendo el concepto de diseño de una nación, una región o un grupo, sino de la visión de la conciencia de diseño del intercambio, la influencia y la integración mutuas entre varias nacionalidades, regiones e incluso culturas globales. (D.Sun, 2015, p.272)

Como lo expresa D. Sun (2015), el diseño contemporáneo refleja una tendencia hacia una gran integración. Ya no está limitado a una estrecha concepción de lo local, dejando de ser simplemente una manifestación de una única nación, región o grupo cultural. Se trata más bien de una visión de la conciencia del diseño como resultado del intercambio, la influencia y la mutua integración entre distintas nacionalidades, regiones e incluso culturas globales. Por tanto, los diseñadores contemporáneos tienden a fusionar diversas ideas culturales, ya sea como fuente de inspiración o con la intención de innovar.

El proceso de integración cultural implica abordar y gestionar las contradicciones entre diferentes culturas. Para satisfacer las expectativas del sistema objetivo, el diseño debe resolver estas contradicciones, optando por una elección basada en el sistema externo.

Al abordar dos culturas distintas, es esencial identificar puntos en común entre ellas y buscar maneras de preservar o fusionar estas similitudes, siempre que sea factible. Por ejemplo, los diseñadores escandinavos optan por conservar y presentar el lado de la contradicción más aceptado por los occidentales al crear muebles modernos con estilo chino, pero manteniendo la estética escandinava.

Los diseñadores chinos, por otro lado, se centran en fusionar ideas modernas con la cultura tradicional. Por ejemplo, los muebles Ming se caracterizan por su naturalidad y falta de adornos, aspectos que coinciden con los diseños contemporáneos. Además, estos muebles consideran la comodidad de uso, similar a la ergonomía moderna. Se realizan ajustes para eliminar elementos que contradicen los estilos de vida contemporáneos, como la representación de la clase o la postura rígida requerida al sentarse en estos muebles.

En resumen, la relevancia del sistema externo en la influencia del estilo de los muebles es crucial. La fusión de elementos contradictorios provenientes de diferentes culturas puede impulsar la innovación y el avance del diseño. La estrategia para abordar estas contradicciones implica

identificar similitudes y fusionarlas, mientras se toman decisiones sobre cómo resolver las partes incongruentes basadas en factores externos, lo que da como resultado diseños variados según los distintos sistemas externos.

Al combinar el pensamiento moderno con la cultura tradicional, es esencial analizar las ideas tradicionales que coinciden con el pensamiento contemporáneo. Se ajustan o eliminan las partes que no encajan en el pensamiento actual, buscando un equilibrio en las contradicciones y permitiendo una integración armoniosa entre ambas perspectivas.



Conclusiones

6. Conclusiones

El objetivo principal de esta tesis es explorar la influencia de los muebles tradicionales chinos de madera en el diseño contemporáneo y su adaptación a las herramientas del diseño moderno. La tesis aborda el proceso de desarrollo del mobiliario tradicional chino, analiza las características estéticas y los valores culturales del mobiliario Ming, examina el proceso de desarrollo del diseño moderno y el pensamiento del diseño industrial. También se exploran las diferencias entre el rediseño del mobiliario Ming realizado por diseñadores escandinavos y el nuevo estilo de mobiliario chino creado por diseñadores chinos emergentes, además de investigar los factores de ganancia. Finalmente, se verifica la hipótesis inicial de la tesis, concluyendo que el mobiliario Ming tiene muchas posibilidades e implicaciones positivas para los estilos de diseño contemporáneos.

El estudio realizado ha proporcionado una comprensión más amplia del mobiliario tradicional chino, en particular del mobiliario Ming, lo que ha enriquecido nuestro conocimiento sobre la cultura y estética tradicionales de China. Se ha profundizado en la esencia del arte chino y en los múltiples factores que influyen en el mobiliario chino, lo que nos permite inspirarnos en la cultura y estética tradicionales chinas y emplearlas de manera más efectiva en la creación de nuestras propias obras.

La tesis comienza analizando el desarrollo del mobiliario tradicional chino y comparándolo con la historia del mobiliario occidental de la misma época. Se concluye que los muebles chinos evolucionaron gradualmente desde muebles bajos hasta muebles altos, adaptándose a la posición sentada de las personas. Los tipos de muebles también pasaron de ser multifuncionales a una amplia variedad, y con el tiempo, muchos muebles con poco uso práctico fueron descartados, racionalizando así los tipos de muebles a un número más manejable. El análisis de la historia de los muebles tradicionales chinos demuestra que los muebles Ming representaron la cúspide del desarrollo del mobiliario tradicional chino. No solo presentaban un estilo claro, una estética madura y una artesanía exquisita, sino que también tenían un valor artístico y cultural innegable, lo que los convierte en un tema de gran valor para la investigación.

La comparación entre los muebles occidentales y los muebles tradicionales chinos durante el mismo período de tiempo resalta dos grandes diferencias. En primer lugar, los muebles occidentales estaban fuertemente influenciados por los estilos arquitectónicos, mientras que los muebles chinos apenas lo estaban. En segundo lugar, durante la misma época que los muebles Ming, los muebles de los períodos barroco y rococó se desarrollaron principalmente para la familia real, mientras que los muebles Ming no estuvieron influenciados por la clase imperial, sino más bien por la clase intelectual de la sociedad china tradicional, lo que influyó en la formación estilística y estética de los muebles Ming.

Al analizar la estética de los muebles Ming, se puede concluir que el arte chino se caracteriza por líneas con cualidades rítmicas. Al estudiar la estética general de las líneas y la estructura espacial de los muebles, se observa que la abstracción y la musicalidad son rasgos distintivos del arte tradicional chino. La abstracción se refiere a la habilidad de los artistas para representar emociones y conceptos abstractos en diferentes formas artísticas, mientras que la musicalidad se relaciona con la combinación rítmica de líneas abstractas en el arte. Esta musicalidad crea una sensación especial de espacio en los muebles Ming debido a la combinación de líneas estructurales.

Al comparar los muebles del Barroco desde la perspectiva de la dinámica, ambos tipos de mobiliario generan una sensación visualmente distinta en el espacio. Los muebles Ming se caracterizan por líneas definidas, mientras que la estética de los muebles barrocos occidentales se inspira en la arquitectura y la escultura, lo que resulta en formas más sólidas y voluminosas. Esta diferencia estética es intrínseca a las percepciones del universo en ambas culturas: la occidental busca explorar lo desconocido externo, mientras que la china busca la unidad con el universo y la exploración interna. Estas perspectivas influyen en la concepción de belleza y estética en cada cultura y se reflejan en la producción de muebles y otras expresiones artísticas.

La noción de comunidad intelectual en la sociedad china tradicional es crucial para entender el valor cultural de los muebles Ming. Estos muebles reflejan una gran influencia de este grupo social, ya que los intelectuales Ming buscaban la armonía interior y aplicaban su percepción de la belleza tanto en sus vidas como en el diseño de los muebles, mejorando así su estética general. Además, sostenemos que los muebles Ming eran símbolos de estatus social para los intelectuales, estando relacionados con su posición social. A diferencia de los muebles occidentales tradicionales, que son principalmente objetos mercantiles, los muebles Ming fueron concebidos como una obra que reflejaba el mundo emocional y espiritual de los intelectuales, convirtiéndolos en un artefacto cultural único.

Al definir el concepto de "diseño" en el contexto del diseño moderno e industrial occidental, y clasificar sus principios básicos, principios estéticos y objetivos, se evidencia que el diseño contemporáneo engloba una variedad de ideas. Esto incluye el trato igualitario entre humanos y objetos, así como entre humanos y la naturaleza. A diferencia de los artesanos tradicionales, el diseño moderno no sirve exclusivamente a los ricos y poderosos, sino que trata equitativamente a todos los usuarios, incluyendo a personas con discapacidad, a los más pobres y desfavorecidos, entre otros. En relación con la interacción entre el ser humano y la naturaleza, el diseño es responsable del medio ambiente y debe considerar su impacto futuro, abordando temas como la contaminación ambiental y la conservación de recursos naturales para el bienestar de la humanidad.

El diseño moderno fusiona el arte y la producción industrial en serie, permitiendo que los productos manufacturados industrialmente alcancen una unidad tanto funcional como estética. Desde la óptica del consumo, el diseño busca diferenciar y diversificar los bienes para satisfacer las necesidades de diversos consumidores, enriqueciendo y estimulando el mercado. En esencia, el diseño moderno es capaz de amalgamar la función y la estética, promoviendo la equidad, la responsabilidad social, la sostenibilidad y fomentando el crecimiento económico.

El pensamiento de diseño se concentra en resolver problemas complejos mediante un proceso exploratorio no lineal, caracterizado por idas y venidas repetidas. Esta complejidad se debe a la propia naturaleza de los problemas a resolver. Generar un pensamiento creativo es desafiante debido a la intrincación del pensamiento de diseño. Una obra de diseño alberga ideas y conceptos complejos, y el diseñador debe abordar la relación entre las personas y los objetos, así como entre las personas y sus interacciones sociales, para alcanzar el objetivo del diseño.

En este sentido, las ideas culturales pueden inspirar el pensamiento creativo en el diseño al proporcionar a los diseñadores una comprensión más profunda de las necesidades, deseos y valores de quienes son objeto del diseño, lo que les permite crear soluciones más efectivas y significativas.

Finalmente, se desarrolló un modelo de investigación basado en las teorías del pensamiento de diseño resumidas previamente, seguido por la recopilación, clasificación y análisis de datos. Estos datos se dividieron en obras rediseñadas por diseñadores escandinavos y en los nuevos muebles chinos creados por diseñadores emergentes chinos, de acuerdo con los factores del sistema externo del modelo.

El análisis comparativo de los dos diseños modernos basados en los muebles Ming ha llevado a dos conclusiones: en primer lugar, para fusionar diferentes culturas, es crucial llegar a compromisos entre elementos opuestos. Se requiere buscar similitudes y hacer ajustes en puntos contradictorios al combinar diversas culturas. En segundo lugar, el uso de conceptos y métodos de diseño contemporáneo en conjunto con la cultura tradicional demanda un equilibrio entre elementos opuestos.

Las partes similares se fusionan tras ajustes, mientras que aquellas que no se alinean con el pensamiento moderno se eliminan; se buscan puntos de conexión equilibrados entre contradicciones para demostrar la conjetura de la tesis y derivar soluciones para abordar la intersección entre el mobiliario tradicional y el diseño moderno.

La investigación de esta tesis presenta ciertas limitaciones. En primer lugar, mi propia capacidad limitada no me permitió proponer nuevas ideas o un marco metodológico más innovador; he

dependido de la metodología de diseño existente sin introducir contenido más novedoso. En segundo lugar, la muestra de datos de la investigación no es lo suficientemente amplia. Dado que los diseñadores occidentales prestan menos atención al mobiliario tradicional chino, recopilar datos con un estilo Ming definido ha sido más complicado. Por último, la ausencia de una contramuestra en los datos de la tesis, es decir, muebles chinos modernos fallidos, limita la confirmación de piezas de mobiliario que no cumplieron con la teoría del modelo metodológico. La inclusión de esta contramuestra habría enriquecido la conclusión y fortalecido su persuasión.

La discusión sobre el arte chino en esta tesis aborda solo una pequeña parte del vasto panorama del arte chino. Existe mucho más por explorar en profundidad más allá del estilo estético de los muebles Ming, que puede servir de inspiración para el diseño moderno. Se espera que este ensayo motive a otros a interesarse en el arte tradicional chino. Dado que no existe una teoría estética sistemática ni reglas definidas para el arte tradicional chino, se espera que la extracción de las reglas de la estética china a partir de la caligrafía china, presentada como marco básico en esta tesis, inspire a futuros investigadores. Además, la idea de analizar y comprender el arte chino en términos de musicalidad y danza puede ser un punto de inspiración para investigadores no familiarizados con la cultura tradicional china al explorar temas relacionados.

En la conclusión de esta tesis, deseo afirmar que la cultura y el arte sobresalientes no pertenecen exclusivamente a ningún país; son un tesoro compartido por toda la humanidad. Espero que todos podamos mirar al mundo y descubrir más tesoros legados por nuestros antepasados, y utilizar medios modernos para reintroducir la cultura y el arte tradicionales en la sociedad, para que la riqueza de la sabiduría humana continúe brillando con renovado esplendor.

Referencias



Anderson, I. (2014). El diseño antes y después de la Revolución Industrial a nivel mundial. *línea*: <http://www.monografias.com/trabajos73/disenio-antesdespues-revolucion-industrial/disenio-antes-despues-revolucion-industrial3.shtml> [Consultado: 20/09/2013].

Anderson, I. F. (2020). BREVE HISTORIA OCCIDENTAL DEL DISEÑO DE MUEBLES (PARTE 2). *ArtyHum: Revista Digital de Artes y Humanidades*, (74), 61-114.

Anderson, I. F. (2019). BREVE HISTORIA OCCIDENTAL DEL DISEÑO DE MUEBLES. *Relaciones entre el*.

Alvarez, T. M. (2014). El mobiliario y la decoración entre 1860 y 1920. *ArtyHum. Revista Digital de Artes y Humanidades*, 4, 182-191.

Banach, S. J., & Ryan, A. (2009). *The art of design: A design methodology*. ARMY COMMAND AND GENERAL STAFF COLL FORT LEAVENWORTH KS SCHOOL OF ADVANCED MILITARY STUDIES.

BROOK, T. (1951). *The Confusions of Pleasure: Commerce and Culture in Ming China*, Guangxi, China : Guangxi Normal University Press. ISBN 978-7- 5495-8750-6 .

Bernatene, M. D. R. (2015). La historia del diseño industrial reconsiderada. *Series: Libros de Cátedra*.

CAI, T.(Febrero de 2016).Características del sistema de tributación y el desarrollo del comercio marítimo en la Dinastía Ming, *Journal of Dalian Maritime University (Social Sciences Edition)*,Vol 15, No.1, 69-70,1671-7031(2016)01.

Chambouleyron, M., Arena, A. P., & Pattini, A. (2002). Consideraciones sobre ecodiseño para fábricas de muebles locales. *Avances en Energías Renovables y Medio Ambiente*, 6.

CHANG, W.(2017). Status, Values and Roles: Merchants in the Social Change of Ming Dynasty, (Tesis de doctorado), Northeast Normal University, China.

CHEN, G.(2017). *Introduction To Graphic Industrial Design*, Beijing, China:Publishing House of Electronics Industry, ISBN 978-7-121-31733-0.

CHEN, Z. (2007). Ming Chao Jing Ji Fa Zhan Wei he You Xing Zhi Shuai(Por qué el desarrollo económico de la dinastía Ming pasó de un auge a otro), *CHINA SEM*, No.002, 86-71. https://www.zhangqiaokeyan.com/academic-journal-cn_china-small-medium-enterprises_thesis/0201244475072.html

CHEN, M.(2017). Qian tan Zhong guo Shu fa yu Ming shi Jia ju de Xian tiao Guan xi(La relación de línea entre la caligrafía china y los muebles Ming), *Art Science and Technology*, No.06, 199.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=YSKK201706177&v=MDAwNDFyQ1VSN
3VmYnVSb0ZDdm5VTDNJUEQ3QVpiRzRIOWJNcVk1Q1k0UjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3F
UclDNMUY=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=YSKK201706177&v=MDAwNDFyQ1VSN3VmYnVSb0ZDdm5VTDNJUEQ3QVpiRzRIOWJNcVk1Q1k0UjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUclDNMUY=)

CHEN, Y.(2017). Lun Ming Dai Jun Chen Chong Tu Xian Xiang Yu Yuan Yi(Sobre el fenómeno y las causas del conflicto entre monarcas y ministros en la dinastía Ming), *Zhi Shi Wen Ku*,(1), 13-14.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLASN2017&filename=ZSWK201701010&v=Mjg1ODIEaDFUM3F
UclDNMUZyQ1VSN3VmYnVSbkZpamdWN3ZMUHo3Y1piRzRIOWJNcm85RVpJUjhlWDFMd
XhZUZc=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLASN2017&filename=ZSWK201701010&v=Mjg1ODIEaDFUM3FUclDNMUZyQ1VSN3VmYnVSbkZpamdWN3ZMUHo3Y1piRzRIOWJNcm85RVpJUjhlWDFMdXhZUZc=)

CHEN, Y.(2017). *Da Mei Zhong Guo*, Shanghai, China :Shanghai Classics Publishing House , ISBN 978-7-5325-8543-4.

CLUNAS, C.(2016). *Art in China*, Shanghai, China : Shanghai People's press, ISBN 9787208108073 .

DAY, J.(2013). *The Language of Art and Design*, Shandong, China : Shandong Pictorial Publishing House, ISBN 9787547406144 .

FEI, H. (2004). A Comparative Study of Furniture Culture Between Western Romantic Style and Ming & Qing Dynasty's (Tesis de maestría), Beijing Forestry University, China.

FEI, H. , ZHAO, X. y Zhang, S.(2004). The Influence on Western Modern Furniture from Ming & Qing Dynasty's, *Wood Processing Machinery*, 1001-036x(2004)05-0030-04, 31-33.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2004&filename=MCJG200405009&v=MTAyMzJUM3FUclDNMU
ZyQ1VSN3VmYnVSbkZpamhXN3pNS0M3QmFiRzRIdFhNcW85RmJZUjhlWDFMdxhZUZdEa
DE=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2004&filename=MCJG200405009&v=MTAyMzJUM3FUclDNMUZyQ1VSN3VmYnVSbkZpamhXN3pNS0M3QmFiRzRIdFhNcW85RmJZUjhlWDFMdxhZUZdEaDE=)

FU, D. y ZHANG, C.(2010). Ming Qing Jiaju yu Luokeye Jiaju Fengge Bijiao(La comparación de estilo de los muebles Ming y Qing y los muebles rococó), *Jingdezhen's Ceramics*, Vol.20 No.02, 30-31.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2010&filename=JDZT201002119&v=MTE1MzhSOGVYMUx1eFl
TN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2a1VMekFMeW5SZXJHNEg5SE1yWTVVFYl
k=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2010&filename=JDZT201002119&v=MTE1MzhSOGVYMUx1eFlTN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2a1VMekFMeW5SZXJHNEg5SE1yWTVVFYlk=)

GAO, F. (2007). Ming & Qing Suzuo Furniture's Beauty and Crafts (El cambio estético y la decoración artesanal de los muebles Suzuo en las dinastías Ming y Qing) , *Journal of Suzhou Art & Design Technology Institute*, No.01,87-90.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=SZGZ201801021&v=MTUzNTFuRml2a1c3ckFOamZnZExHNEg5bk1ybzlIWlISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVI=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=SZGZ201801021&v=MTUzNTFuRml2a1c3ckFOamZnZExHNEg5bk1ybzlIWlISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVI=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=SZGZ201801021&v=MTUzNTFuRml2a1c3ckFOamZnZExHNEg5bk1ybzlIWlISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVI=)

GAO, G.(2013). Zhong Xi Fang Jia Ju Zhuang Shi Feng Ge de Cha Yi Xing Yan Jiu(Investigación sobre las diferencias entre los estilos de decoración de muebles chinos y occidentales), *Modern Decoration(Theory)*, No.07, 32-33.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=XDZS201307025&v=MDgwMTBoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2a1ZMek5QU25SZmJHNEg5TE1xSTIIWVISOGVYMUx1eFITNQ=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=XDZS201307025&v=MDgwMTBoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2a1ZMek5QU25SZmJHNEg5TE1xSTIIWVISOGVYMUx1eFITNQ=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=XDZS201307025&v=MDgwMTBoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2a1ZMek5QU25SZmJHNEg5TE1xSTIIWVISOGVYMUx1eFITNQ=)

GUAN, H.(2007), *Modern Furniture Structures* :2nd Chapter Modern Solid Wood Furniture Structures- Structures in Details and on the Whole , *Furniture*, No.156, 45-51.

GUO, P. (2010). *Ming Dai Jia Ju(Muebles de la dinastía Ming)*, Jilin, China :Jilin Publishing Group Co., Ltd. ISBN : 9787546319575.

GUO S. (2011), *The Research on the Cultural Policy of the Ming Dynasty*(Tesis de Maestría). Qingdao University, China.

GUSTAV, Ecke.(1986) *Chinese Domestic Furniture in Photographs and Measured Drawings*, Beijing, China : Seismological Press. ISBN 9787502805524 .

HE, H. , CHEN, Z. y WANG, X. (2011). The Modern Enlightenment of Ming Style Furniture(Iluminación moderna de muebles de estilo Ming), *Journal of North University of China(Social Science Edition)*, Vol 27 No.6, 117-120.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=HGXS201106026&v=Mjk2NDNUZmJHNEg5RE1xWTIIWW9SOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2aFZMck1MU3I=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=HGXS201106026&v=Mjk2NDNUZmJHNEg5RE1xWTIIWW9SOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2aFZMck1MU3I=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=HGXS201106026&v=Mjk2NDNUZmJHNEg5RE1xWTIIWW9SOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRml2aFZMck1MU3I=)

HE, Y. (Mayo de 2019). Study of Aesthetic Influence of Traditional Confucianism-Taoism-and-Buddhism on Development of Chinese Tragic Art(La influencia estética del confucianismo, el taoísmo y el budismo en el arte trágico chino), *Journal of Hubei University(Philosophy and Social Science)*, Vol.46 No.3, 46-52, 1001-4799(2019)03-0046-07.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2019&filename=HDZS201903007&v=MTgxNjBGckNVUjd1ZmJ1Um5GaXJrVzc3TUxTbJmYkc0SDlqTXJJOUZZNFI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTE=>

HU, L. (2008). Analysis of the Style and Decoration Characteristics of Ming Dynasty Furniture, *HUNDRED SCHOOLS IN ART*, Vol.7, 143-145, 1003-9104(2008)07-0143-03.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2008&filename=YSBJ2008S1052&v=MzAyNDRaTEc0SHRtdnJvOUFab1I4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um5GaXJsVXJ2TFBENO=>

HUANG, W., ZHANG, M. y WU, J.(2015). Influences of the Ming Literati's Design on the Ming-style Furniture Style Formation (La influencia del diseño intelectual en la formación del estilo de muebles Ming), *PACKAGING ENGINEERING*, Vol.36 No.10, 80-84, 1001- 3563(2015)10-0080-05.

http://www.designartj.com/bzgcysb/ch/reader/create_pdf.aspx?file_no=201510021&year_id=2015&quarter_id=10&falg=1

HUANG, R.(2012). Spice and the Daily Life of Ming Dynasty(Tesis de Maestría), Fujian Normal University, China.

JIA, W.(2014). Comparative study of furniture of Ming style Furniture and other Characteristics and genesis of the Baroque(Tesis de Maestría), Jingde Zhen Ceramic Institute, China .

JIN, C. (2008). Research on the simple Features of Ming Style Furniture and Nordic Furniture (Tesis de Maestría), Jiangnan University, China.

Leymonie, M. (2010). Por qué la madera.

LI, B.(2016).Jian Xi Ming Shi Jia Ju de Yi Shu Te Zheng Yu Xian Dai Fa Zhan(Un breve análisis de las características artísticas y el desarrollo moderno de los muebles de estilo Ming) , *Hubei Institute of Fine Arts Journal*, No.4, 115-117, 1009- 4016(2016)04-0115-03.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=HMSY201604023&v=MDAwNDYyQ1VSN3VmYnVSbkZDdmxVYnZQTFNEWWQ3RzRIOWZNcTQ5SFo0UjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUclDNMUY=>

LI, D.(2013). Ming shi Jia ju Zhuang shi Yi shu(Arte de decoración de muebles de estilo Ming), *Art Science and Technology*, No.3, 250.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=YSKK201303224&v=MjczNDdmYnVSbkZDbmx
WcjNNUEQ3QVpiRzRIOUXNckkxSFIJUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUclNMUZyQ1VSN3U](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=YSKK201303224&v=MjczNDdmYnVSbkZDbmxWcjNNUEQ3QVpiRzRIOUXNckkxSFIJUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUclNMUZyQ1VSN3U)
≡

LI, J.(1989). Shi liu Shi ji Hou qi zhi Shiqi Shiji Chuqi Manila de Haishang Maoyi(El comercio marítimo entre China y Manila desde finales del siglo XVI hasta principios del siglo XVII), *Southeast Asian Affairs*, 1,70-79.

<http://www.cqvip.com/qikan/Detail.aspx?gch=83427X&years=1989&num=01>

LI, J .(2002). Ming dai Hou qi de Hai wai Mao yi yu Hai wai Yi min(Comercio e inmigración en el extranjero a finales de la dinastía Ming), *Researches in Chinese Economic History*, No. 4, 19-25, 1000-422x(2002)-04-0019-07 .

<http://rdbk1.ynlib.cn:6251/Qw/Paper/235315>

LI, J.(2011). A Study of Conflicts Between Emperor and Officials in the Ming Dynasty(Tesis de doctorado), Dongbei Normal University, China.

LI, K.(2016).Study on the mortise-and-tenon joint in Ming Furniture(Tesis de Maestría), North China University of Technology, China.

LI, L. (1996). Huizhou Merchants and the Timber Trading in Ming-Qing Period(Comerciantes de Huizhou y comercio de madera en las dinastías Ming y Qing), *Studies In Qing History*, No.2, 1-9.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFD9697&filename=QSYJ199602000&v=MDIyNTJUM3FUclNMUZ
yQ1VSN3VmYnVSbkZDbmtVTDdPTkQ3U1pMS3hGOWZNclk5RlpJUjhlWDFMdxhZUZdEaD
E=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD9697&filename=QSYJ199602000&v=MDIyNTJUM3FUclNMUZyQ1VSN3VmYnVSbkZDbmtVTDdPTkQ3U1pMS3hGOWZNclk5RlpJUjhlWDFMdxhZUZdEaDE=)

LI, L.(2017). Lun She Ji Mei de Yao su-Yi Ming Shi Jia Ju Wei Li(Elementos de la belleza del diseño Tome muebles Ming como un ejemplo), *Appreciation*, No.06 , 54.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLASN2018&filename=YSPJ201706145&v=MjY1MzZZWVI4ZVg
xTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um5GQ25rVjczS1BEN2JaTEc0SDliTXF
ZNUI=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLASN2018&filename=YSPJ201706145&v=MjY1MzZZWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um5GQ25rVjczS1BEN2JaTEc0SDliTXFZNUI=)

LI, X.(2018). *Introduction to Design, Beijing*, China: Chemical Industry Press(CIP),ISBN 978-7-122-31588-5.

LI, T y LI, Y. (2014). *Ming Dai We Yi Mei Xue Si Xiang Ji Qi Shen Mei Su Qiu*(Arte de la dinastía Ming Pensamiento y atractivo estético), Beijing, China : China Social Sciences Press , ISBN 9787516141403 .

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLASN2018&filename=QNWJ201818140&v=MTg1MDV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um5GeURoVkxyT05DUGNaTEc0SDluTnA0NUJaSVI4ZVgxTHU=>

LI, W.(2005). *Zhong Guo Shu Fa Yi Shu Dui Ming Shi Jia Ju de Ying Xiang Yan Jiu*(Investigación sobre la influencia del arte de la caligrafía china en los muebles de estilo Ming)(Tesis de doctorado), Nanjing Forestry University, China.

LI, W.(2009). *The research for the artistry of Mingshi furniture*(Tesis de Maestría), Heibei University, China.

LI,Z.(1981). *The Path of Beauty*, Beijing, China: SDX Joint Publishing Company, ISBN 978-7-108-03037-5.

LIAN, J. (2010). *Ming Shi Jia Ju Yu Luo Keke Jia Ju Yi Shu Feng Ge de Bi Jiao Yan Jiu*(Un estudio comparativo del estilo de los muebles estilo Ming y los muebles Rococó)(Tesis de Maestría), Kunming University of Science and Technology, China.

LIU,G.(2019). *The Design Methodology*, Shanghai, China:Shanghai People's Fine Arts Publishing House, ISBN 978-7-5586-0975-6

LIU, J.(2009). *On the Maritime Commodity Trade during the Ming and Qing Dynasties(1368-1840)* (Tesis de doctorado), Dongbei University Of Finance And Economics , China.

LIU, X.(2006) , *The Important Value of Girdle in Ming Furniture in Terms of Aesthetic System*, *Art & Design* , 07,105.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2006&filename=ZSHI200607065&v=MTE3NThyQlB6N0RaN0c0SHRmTXFJOURZWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um5GQ3ZnVnI=>

LIU, Z.(2010). *The Research on the Aesthetics of the Ming-style Furniture Design*(Tesis de Maestría) , Northeast Forestry University, China .

LONG, R. y Fu, G.(2016). *Impact of Decorative Patterns Of the Ming Dynasty Style Furniture on Western Calssical Furniture Design*, *Design*, 21, 114-115, 1103-0069(2016)11-0114-02 .

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2016&filename=SJTY201621053&v=Mjc4MDR1eFITN0Ro
MVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRkN2aFVMM0FOaWZmZDdHNEg5Zk9ybzIjBWjRSOG
VYMUw=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2016&filename=SJTY201621053&v=Mjc4MDR1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRkN2aFVMM0FOaWZmZDdHNEg5Zk9ybzIjBWjRSOGVYMUw=)

LV, X.(2018)., Qian Xi Zhong Xi Fang Jia Ju She Ji de Xiang Hu Ying Xiang(Análisis de la influencia mutua del diseño de muebles chino y occidental), *Shandong Industrial Technology* , 08 , 223-224.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=SDGJ201808200&v=MDEzMjVMRzRIOW
5NcDQxRlpJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1VSN3VmYnVSbkZDdm5WTHpL
TmluTVo=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=SDGJ201808200&v=MDEzMjVMRzRIOW5NcDQxRlpJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1VSN3VmYnVSbkZDdm5WTHpLTmluTVo=)

MA, C. , Zhong Guo Ming Dai Jia Ju Zai Xian Dai Shi Nei Zhong de Ying Yong(La aplicación de muebles de la dinastía Ming china en interiores modernos), *Art and Design*, 13.

MA, L .(2013). Reserch on the Silver Spreading in the Ming and Qing Dynasties(16th —mid-19th Century)(Tesis de doctorado), Liaoning University, China.

MEI, P.(2017), Shi Lun Ming Shi Jia Ju Zhong Xian Tiao Zhuang Shi Yi Shu de Ying Yong(Decoración y aplicación del arte lineal de muebles Ming), *Art Science and Technology*, 06, 253-254 .

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=YSKK201706036&v=MDA4NDZHNEg5Y
k1xWTIHWw9SOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRkNya1ZMdlBQ
RDdBWmI=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=YSKK201706036&v=MDA4NDZHNEg5Yk1xWTIHWw9SOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVRyV00xRnJDVVI3dWZidVJuRkNya1ZMdlBQRDdBWmI=)

MING, N.(2019). A Change Happende to the Social Status Occupied by The Craftsmen in Late Ming in Jiangnan Region(Tesis de doctorado),China Academy of Art, China.

NIE, Y .(2017). Ming Qing Shi nei Jia ju Zhuang shi de Fa zhan Yu Si kao(Pensamiento y desarrollo de la decoración de muebles de interior en las dinastías Ming y Qing) , *Today's Massmedia*, 9, 124-125.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=BKZY201709052&v=MDEyNjc0SDliTXBv
OUFab1I4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um5GQ3JnVUx6Qkp5YlJ
kN0c=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=BKZY201709052&v=MDEyNjc0SDliTXBvOUFab1I4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um5GQ3JnVUx6Qkp5YlJkN0c=)

PAN, C. y LUO, P.(2014). Ming Dai Jia Ju Tu An Zhuang Shi Yi Shu Te Se Shang Xi(Valoración y análisis de las características del arte de decoración de muebles de la dinastía Ming), *Lantai World*, 34, 177-178 .

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2015&filename=SHIJ201434120&v=MTAzNjRSN3VmYnVSbkZDcmdWTDdQTmlYQ1pMRzRIOVhQcTQ1SFpJUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUZyQ1U=>

Pérez, F. J., Orus, X. E., Pujades, N. V., & Picas, J. T. (2002). Metodología del diseño, historia y nuevas tendencias. In *VI Congreso Internacional de Proyectos de Ingeniería* (pp. 386-394).

PENG, X. (2008), Hui gui Chuan tong de Dian fan—Ming shi Jia ju de Xian dai Zai She ji(Regreso al modelo tradicional— Rediseño moderno de muebles de estilo Ming , *Beauty and Times*, 04, 64-67.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2008&filename=MYSS200804016&v=MDQ2NDZZUZdEaDFUM3FUcldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbkZDcmdXNzNCS0RUWWZiRzRIdG5NcTQ5RVlvUjhlWDFMdXg=>

PENG, Y.(2016) . Jian Xi Wen Ren Dui Ming Dai Jia Ju de Ying Xiang(Un breve análisis de la influencia de la literatura en la dinastía Ming en los muebles), *Da Zhong Wen Yi*, 06, 93.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2016&filename=DZLU201606079&v=MjgzMjNVUjd1ZmJ1Um5GQ3JoVTd2QklUZkhIN0c0SDlmTXFZOUNiWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckM=>

PUETT, M. (2016) *The Path :A New Way to Think About Everything*, London, Inglaterra :Penguin Books. ISBN 0241004500, 9780241004500.

QI, C. (2012). Maritime Restriction and Tributary System: A Study on Official Foreign Trade in Ming Dynasty(1368-1567)(Tesis de Maestría), Jinan University, China .

<http://61.142.212.250:1239/KCMS/detail/detail.aspx?filename=1012031170.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFD2012>

RAMIREZ GOMEZ, A. N. T. O. N. I. O. (2006). *Sistema informático para planear y calcular los materiales que intervienen en el diseño de muebles, fabricados en la microempresa muebles: la estancia* (Master's thesis, Universidad Autónoma Metropolitana (México). Unidad Azcapotzalco. Coordinación de Servicios de Información.).

REN, H .(2017). Research about the ecological culture of Ming Dynasty Furniture (Tesis de Maestría). Nanjing Forestry University, China.

[https://global.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?
filename=1018800087.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFD2018&v=](https://global.cnki.net/kcms/detail/detail.aspx?filename=1018800087.nh&dbcode=CMFD&dbname=CMFD2018&v=)

Romero Rojas, R. R. (2021). Plan de negocios para una empresa de artículos para el hogar de diseño contemporáneo fabricados en madera.

SHEN, M. y GAO, M.(2019). Feminine Design Tendency of Rococo Furniture in the Period of Louie Fifteenth (Las tendencias de diseño femenino de los muebles rococó de Luis XV en Francia), *Packaing Engineering*, Vol.40 No.18,145-151,1001-3563(2019)18-0145-07.

[http://202.107.204.217/kcms/detail/detail.aspx?
filename=BZGC201918027&dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2019](http://202.107.204.217/kcms/detail/detail.aspx?filename=BZGC201918027&dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2019)

SUN, C. y SUN, X.(2017). The Beauty of Furniture Structure and Manifestation in Ming Dynasty , *Design*,13, 80-81,1003- 0069(2017)07-0082-02 .

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=SJTY201713039&v=MjgyNDNVUjd1ZmJlUm1GaW5rV3IvS05pZmZkN0c0SDliTnJJOUDIWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckM=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2017&filename=SJTY201713039&v=MjgyNDNVUjd1ZmJlUm1GaW5rV3IvS05pZmZkN0c0SDliTnJJOUDIWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckM=)

SUN,D.(2015). *Chinese Traditional Culture And Contemporary Design*, Beijing, China: Social sciences academic press(CHINA), ISBN 978-7-5097-7807-4.

SUN, N.(2018). Modern Design Translantion of Ming -style Furniture —From Hans Wegner to Zhu Xiaojie, *Journal of Changsha University*, Vol.32 No.5, 109-112, 1008-4681(2018)05-0109-04 .

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=CSDX201805028&v=MTE3NzZiSVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJlUm1GaW5sVnI3SkpqN1Bkckc0SDluTXFvOUg=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=CSDX201805028&v=MTE3NzZiSVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJlUm1GaW5sVnI3SkpqN1Bkckc0SDluTXFvOUg=)

SUN, M. , GU, Y. , CHEN, G. y CHEN, Y.(2015). Comparison on decoration methods of Ming-style furniture and Frech rococo furniture, *SHANXI ARCHITECTURE*, Vol.41 No.2, 206-207,1009-6825(2015)02-0206-02.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?
dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2015&filename=JZSX201502114&v=MjI3NjZZUzdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZpbmxcWTC9LTHpmWWRyRzRIOVRNclklRVlJUjhlWD FmdXg=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2015&filename=JZSX201502114&v=MjI3NjZZUzdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZpbmxcWTC9LTHpmWWRyRzRIOVRNclklRVlJUjhlWD FmdXg=)

TAINE, H. (1893). *Philosophy of art*. Nanjing, China : Jiangsu People’s Publishing, LTD, ISBN 9787214198259.

TANG, L.(2005). Application of Chinese Artistic Philosophy in Modern Furniture Design(Tesis de Maestría), Beijing Forestry University, China .

TANG, K.(2003). A study on the developing and evolving programme of furniture style(Tesis de doctorado),Beijing Forestry University, China.

TANG, Z .(2005). The Research on the database of rococo furniture design(Tesis de Maestría), Central South University of Forestry & Technology, China.

THILLY, F.(1994) , *A History Of Philosophy*, Allahabad, India :India Universities Press.

TIAN, P. (1994), Dui Ming Chao Shang Pin Jing Ji Fa Zhan Huan Man de Tan Suo(Una exploración del lento desarrollo de la economía de los productos básicos en la dinastía Ming), *JOURNAL OF CAPITAL NORMAL UNIVERSITY*, 01, 55-60.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD9495&filename=SDSD401.009&v=MDQ2NDdVNGpoNE9YNIrySDAzZWJDVIJiT2RidVp2RkMvblZ3PT1OaW5ZYXJINEg4L01yNF1xRjU0T2ZnZzV6aEE=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD9495&filename=SDSD401.009&v=MDQ2NDdVNGpoNE9YNIrySDAzZWJDVIJiT2RidVp2RkMvblZ3PT1OaW5ZYXJINEg4L01yNF1xRjU0T2ZnZzV6aEE=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD9495&filename=SDSD401.009&v=MDQ2NDdVNGpoNE9YNIrySDAzZWJDVIJiT2RidVp2RkMvblZ3PT1OaW5ZYXJINEg4L01yNF1xRjU0T2ZnZzV6aEE=)

TIM, Mc.(2015). *Design Language*, Liaoning, China : Liaoning Science and Tecnology Publishing House. ISBN 9787538192827.

WANG, C. , Zhu, Y., Zhao, D.(2013). Qian Xi Zhong guo Jia ju Wen shua dui Xi fang Jiaju She ji de Ying xiang(La influencia de la cultura de los muebles de estilo Ming en el diseño de muebles occidentales), *Mei Yu Shi Dai*, 02, 88-90 .

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=MYSS201302035&v=MjA4NjRSN3VmYnVSbUzpcmdVTHpQS0RUWWZiRzRIOUxNclK5R11ZUjhlWDFMdXhZUzdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1U=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=MYSS201302035&v=MjA4NjRSN3VmYnVSbUzpcmdVTHpQS0RUWWZiRzRIOUxNclK5R11ZUjhlWDFMdXhZUzdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1U=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2013&filename=MYSS201302035&v=MjA4NjRSN3VmYnVSbUzpcmdVTHpQS0RUWWZiRzRIOUxNclK5R11ZUjhlWDFMdXhZUzdEaDFUM3FUclDNMUZyQ1U=)

WANG, N. (2001). Ming shi Jia ju Diao ke Yi shu(Arte tallado en muebles Ming) , *Art & Life*, 04.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2001&filename=YSSZ200104009&v=MTg5NjFEN1lkTEc0SHRETXE0OUZiWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNvVHJXTTFGckNVUjd1ZmJlUm1GaXJnVm1vQlA=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2001&filename=YSSZ200104009&v=MTg5NjFEN1lkTEc0SHRETXE0OUZiWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNvVHJXTTFGckNVUjd1ZmJlUm1GaXJnVm1vQlA=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2001&filename=YSSZ200104009&v=MTg5NjFEN1lkTEc0SHRETXE0OUZiWVI4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDNvVHJXTTFGckNVUjd1ZmJlUm1GaXJnVm1vQlA=)

WANG, P.(2014). Ming Dai Jia Ju Dui Xian Dai Jia Ju de Ying Xiang(La influencia de los muebles de la dinastía Ming en los muebles modernos),*Yi Hai*, 07,191-192.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2014&filename=YHZZ201407076&v=MDc2NDNMdX)

[detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2014&filename=YHZZ201407076&v=MDc2NDNMdX](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2014&filename=YHZZ201407076&v=MDc2NDNMdX)

hZUzdEaDFUM3FUclldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZpcm5XN3pPUENYUmRMRzRIOVhNcUk5Q1lvUjhlWDE=

WANG, Q.(2012).The Image of Social Customs in Ming Dynasty —The Research into “The Paintings of Sellers” by Lv Wenying (Tesis de Maestría), Zhejiang Normal University, China.

WANG, S.(2013). *Ming Shi Jia Ju Yan Jiu*(Investigación sobre muebles de estilo Ming), China: SDX Joint Publishing Company, ISBN9787108043719.

WANG, S. Z.(2015). *A History Of Modern Design*, Beijing, China: China Youth Publishing Group, ISBN 978-7-5153-3983-2

WANG, T. (2002). Zhong Xi Gu Dian Jia Ju Wen Hua de Bi Jiao (Comparación cultural de muebles clásicos chinos y occidentales)(Tesis de Maestría), Central South University of Forestry and Technology, China .

WU, C., REN, W., YANG, H.(2007). Analysis on the Design of Ming style and Northern Europe style Furniture, *Packaging Engineering*, 07,169-171.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2007&filename=BZGC200707070&v=MTM1MzExVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um1GeS9uVUx6SU6Zk1iYkc0SHRiTXFJOUNaSVI4ZVgxTHV4WVM3RGg=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2007&filename=BZGC200707070&v=MTM1MzExVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um1GeS9uVUx6SU6Zk1iYkc0SHRiTXFJOUNaSVI4ZVgxTHV4WVM3RGg=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2007&filename=BZGC200707070&v=MTM1MzExVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZmJ1Um1GeS9uVUx6SU6Zk1iYkc0SHRiTXFJOUNaSVI4ZVgxTHV4WVM3RGg=)

WU, Q., MA, J.(2012). “ Request for retirement” and “resignation”: the study of retirement from political life and evolution of political culture in late Ming Dynasty, *Historical Research in Anhui*, 02, 14-24.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2012&filename=AFSX201202001&v=MjEyMDBlWDFMdxhZUZzdEaDFUM3FUclldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZ5L25WcnZLSkN2WWRYRzRIOVBNck5RlpZUjg=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2012&filename=AFSX201202001&v=MjEyMDBlWDFMdxhZUZzdEaDFUM3FUclldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZ5L25WcnZLSkN2WWRYRzRIOVBNck5RlpZUjg=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2012&filename=AFSX201202001&v=MjEyMDBlWDFMdxhZUZzdEaDFUM3FUclldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZ5L25WcnZLSkN2WWRYRzRIOVBNck5RlpZUjg=)

WU, R.(2008). *Pin wei she hua:Wan Ming de Xiao Fei She Hui yu Shi Da Fu*(Gusto por el lujo: La sociedad de consumo y el shi da fu en los últimos años de la era Ming) , Beijing, China : ZhongHuang Book Company, ISBN 9787101061628.

XIAO, Y. (2014). *Zhong Guo Mei Xue Tong Shi VI* (Historia general de la estética chinaVI), Nanjing ,China : Jiangsu People’s Publishing House, ISBN 9787214092342 .

XU, C.(2013). Cong Ting Zhang Kan Ming Dai de Jun Chen Zhong tu(El conflicto entre gobernantes y ministros en la dinastía Ming visto a través del Ting Zhang), *Zhong Yuan Wen Hua Yan Jiu*, 042013(010),122-124.

YAN, H.(2014). On Ming-style Furniture, *China Guardian Lecture*, 6 , 236-245.

YAN, K.(2015). *La serie de estética de muebles de estilo Ming*, Beijing, China : Encyclopedia of China Publishing House , ISBN 978750096894 .

YAN Q. (2017). Researching The Ming Style Furniture from Aesthetic Paradigm(Tesis de Maestría), Shaoxing University, China.

YAN, W.(2013) , Lüe Lun Zhong Guo Chuan Tong Zhe Xue Si Xiang Zai Ming Shi Jia Ju Shang de Ti Xian(Una breve discusión sobre la encarnación de la filosofía tradicional china en muebles de estilo Ming), *Art Science & Technology*, 8, 215.

<http://www.tzsti.com:85/Qikan/Article/Detail?id=47198215>

YANG, J., ZHANG, Y. y FAN, Q.(2012). “Ru Dao Shi”Mei Xue Si Xiang Dui Dang dai Zhong Guo Ben Tu Hua Shi Ji de Ying Xiang(La influencia del confucianismo, el taoísmo y el budismo en el diseño chino local), *Jilin Normal University Journal(Humanities & Social Science Edition)*, 4, 117-118.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2012&filename=SLXS201204036&v=MTg4NjBIWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZ5L25XNzNQTMlIVGZiRzRIOVBncTQ5R1lvUjg=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2012&filename=SLXS201204036&v=MTg4NjBIWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZ5L25XNzNQTMlIVGZiRzRIOVBncTQ5R1lvUjg=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2012&filename=SLXS201204036&v=MTg4NjBIWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUZyQ1VSN3VmYnVSbUZ5L25XNzNQTMlIVGZiRzRIOVBncTQ5R1lvUjg=)

YANG, Y. (2008). Substantial and unpredictable ideas of traditional aesthetics have effect on Ming-style chairs(Tesis de Maestría), Northeast Forestry University, China.

YANG L.(2011),Cong Jing Ji Xue Jiao du Kao Cha Ming Chao Zhong Hou Qi Huan Guan dui Jing Ji de Ying Xiang(Observando la influencia de los eunucos en la economía de la dinastía Ming media y tardía desde el ángulo de la economía), *Economic Research Guide* , 23, 292-293.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=JJYD201123129&v=MTc5MDg3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZVorfWnVVGaW5uVWI3S0x5ZlNhckc0SDlET3JJNUhiWVI4ZVgxTHV4WVM=)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=JJYD201123129&v=MTc5MDg3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZVorfWnVVGaW5uVWI3S0x5ZlNhckc0SDlET3JJNUhiWVI4ZVgxTHV4WVM=](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=JJYD201123129&v=MTc5MDg3RGgxVDNxVHJXTTFGckNVUjd1ZVorfWnVVGaW5uVWI3S0x5ZlNhckc0SDlET3JJNUhiWVI4ZVgxTHV4WVM=)

≡

YIN, D. y SHAO,H.(2016), *An Introduction Design*, Hunan , China: HUNAN SCIENCE & TECHNOLOGY PRESS, ISBN 978-7-5357-9025-5.

YU, K.(2017), *Ming Dai Jia Ju De Xian Da Liu Bian Yu Si Kao*(Transformaciones modernas y reflexiones sobre el mobiliario de la dinastía Ming)(Tesis de Maestría),Nanjing University of the Arts,China.

YU, S. y WU, Z. , SHAO, X. (2010), Cultural Origin of Characteristic Horseshoe-Leg Model in Chinese Traditional Furniture(Características de los muebles tradicionales chinos:El origen cultural de las patas en forma de herradura), *Hundred Schools in Arts*, 05.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2010&filename=YsBJ201005024&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpbmhVcjdQUEQ3SlpMRzRIOUhNcW85SFIJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2010&filename=YsBJ201005024&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpbmhVcjdQUEQ3SlpMRzRIOUhNcW85SFIJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2010&filename=YsBJ201005024&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpbmhVcjdQUEQ3SlpMRzRIOUhNcW85SFIJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

≡

YUAN, J. (2018). Research on Ming- Style Furniture System(Tesis de doctorado), Central South University of Forestry and Technology, China.

YUAN, X.(2005).Chinoiserie in 17th-18th Century European Designs(Tesis de doctorado), Soochow University, China.

YUAN, Y.(2016). The economic effect of silver currency to Ming Dynasty —based on quantitative analysis(Tesis de Maestría), ShanDong University , China.

YUAN, Y.(2006). Study on Furniture History of Ming Dynasty Based on Humanities and Sociology(Tesis de Maestría), Nanjing Forestry University, China.

ZENG, T. (2017),*Wan Ming Wen Ren Ri Chang Sheng Huo Mei Xue Guan Nian Yan Jiu*(Un estudio sobre las ideas estéticas de la vida diaria de los académicos de finales de la dinastía Ming), Guangdong, China : JiNan University Press, ISBN 9787566821805 .

ZHAN, L.(2011). Ming Dai Jia Ju Suo Yun Han de Wen Hua Yi Yun Fen Xi(El patrimonio cultural contenido en el mobiliario de la dinastía Ming), *Journal of Southwest Agricultural University (Social Science Edition)*, Vol.6 No.6, 81-83,1672- 5379(2011)06-0081-03 .

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=SCSM201106024&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdm5WYjdNTmk3WVvk3RzRIOURNcVk5SFIJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=SCSM201106024&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdm5WYjdNTmk3WVvk3RzRIOURNcVk5SFIJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2011&filename=SCSM201106024&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdm5WYjdNTmk3WVvk3RzRIOURNcVk5SFIJUjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

Y=

ZHANG, J.(2011).Ming and Qing Dynasty Furniture Decoration Pattern Comparative Reserch (Tesis de Maestría), Northwest Normal University, China.

ZHANG, M.(2006) . *Chan Zong Mei Xue(Estética Zen)* , China: Peking University Press, ISBN9787301081778.

ZHANG, N .(2007).The “Essence,Vigor ,Spirit” of Ming- style Furniture And Modern Chinese Style Furniture Design (Tesis de Maestría), Soochow University , China.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD2008&filename=2008128722.nh&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdmdVTHpCVjEyN0ZySzZGdGJPclpFYIBJUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

[dbcode=CMFD&dbname=CMFD2008&filename=2008128722.nh&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdmdVTHpCVjEyN0ZySzZGdGJPclpFYIBJUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CMFD&dbname=CMFD2008&filename=2008128722.nh&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdmdVTHpCVjEyN0ZySzZGdGJPclpFYIBJUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

≡

ZHANG, Q.(2015).Study on the Relationship between Aesthetic Consciousness and Morphological Structure of Ming Style Furniture, *Furniture & Interior Design*, 11, 11-13,

1006-8260(2015)11-0011-03

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2015&filename=JJZS201511012&v=MDAwNDFyQ1VSN3VlWitadUZpdmdWN3JLTHlmUmZiRzRIOVROcm85RVpvUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2015&filename=JJZS201511012&v=MDAwNDFyQ1VSN3VlWitadUZpdmdWN3JLTHlmUmZiRzRIOVROcm85RVpvUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2015&filename=JJZS201511012&v=MDAwNDFyQ1VSN3VlWitadUZpdmdWN3JLTHlmUmZiRzRIOVROcm85RVpvUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

≡

ZHANG, Y. y Wang, W,(2001). Application of Moulding Type in Modeling of Ming Style Furniture(La aplicación de líneas en el modelado de muebles de estilo Ming), *CHINA WOOD INDUSTRY*, Vol.15 No.3,17-19, 1001-8654(2001)03-0017- 03 .

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2001&filename=MCGY200103005&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdmdXNzNCS0M3TWQ3RzRidERNckk5RIIZUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2001&filename=MCGY200103005&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdmdXNzNCS0M3TWQ3RzRidERNckk5RIIZUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2001&filename=MCGY200103005&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpdmdXNzNCS0M3TWQ3RzRidERNckk5RIIZUjhlWDFMdxhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY)

≡

ZHANG, Z.(2004). *Xi Fang Zhe Xue Shi Wu Jiang(Quince conferencias sobre filosofía occidental)*, China: Peking University Press, ISBN 7301068689.

ZHANG, Z.(2009). Lun Ming chao Hai wai Mao yi Zhi du de Yan bian(La evolución del sistema de comercio exterior de la dinastía Ming) , *Legal & Economy*, 1,133-135.

[https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2009&filename=FZJJ200901069&v=MjA0MzZyV00xRnJDVVI3dWVaK1p1RmlybFVML09JemZCWkxHNEh0ak1ybzlEYlISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVQ)

[dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2009&filename=FZJJ200901069&v=MjA0MzZyV00xRnJDVVI3dWVaK1p1RmlybFVML09JemZCWkxHNEh0ak1ybzlEYlISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVQ](https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2009&filename=FZJJ200901069&v=MjA0MzZyV00xRnJDVVI3dWVaK1p1RmlybFVML09JemZCWkxHNEh0ak1ybzlEYlISOGVYMUx1eFITN0RoMVQzcVQ)

ZHANG, Z .(2013). Ming-Style Furniture Carved Decorative Pattern And The Humanities Significance(Tesis de Maestría), Henan Normal University, China.

ZHAO, Y.(2009).Study on the Stylistic Innovation of Ancient Chinese Furniture(Tesis de Maestría), Hebei University, China.

ZHOU, K.(2017). The Research on the Luxury Style of Jiangsu and Zhenjiang Provinces in the Ming Dynasty(Tesis de Maestría), Ningbo University, China .

ZHOU, Y. , SHI, J. y LI, X.(2016),The Material Beauty Of Ming Dynasty Furniture, *Design* ,13,1003-0069(2016)07- 0102-02 .

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2016&filename=SJTY201613047&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitadUZpcmXNny9LTmlmZmQ3RzRIOWZ0ckk5Qlk0UjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY=>

ZONG, B(1981). *Mei Xue San Bu(Caminata estética)*, Shanghai, China :Shanghai People's Press, ISBN 9787208025738.

ZONG, L.(2010).Design Idea of Ancient Chinese and Modern Furniture Design, *Furniture & Interior Design*, 6, 332-333.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFD2010&filename=JJZS201006007&v=MDAwNDFyQ1VSN3VIWitacUZDcmhXcjNMTHlmUmZiRzRIOUhNcVk5Rlk0UjhlWDFMdXhZUZdEaDFUM3FUcldNMUY=>

ZONG, Y.(2018) , Qian Xi Ming Dai Jia Ju de Wen Hua Ne Han yu Min Shu Di Yun(La connotación cultural y el folclore de los muebles de estilo Ming), *China National Exhibition* , 3, 211-212.

<https://gb.global.cnki.net/KCMS/detail/detail.aspx?dbcode=CJFQ&dbname=CJFDLAST2018&filename=MZBL201803102&v=MDYzMzRzVHJXTTFGckNVUjd1ZVorfWnVVGaXJtVjd6SUtEZkpZckc0SDluTXJJNUZab1I4ZVgxTHV4WVM3RGgxVDM=>

Páginas web

<https://zhuanlan.zhihu.com/p/154299044>

<https://zhuanlan.zhihu.com/p/160955058>

<https://zhuanlan.zhihu.com/p/92854291>

<https://zhuanlan.zhihu.com/p/87387365>

<https://www.significados.com/marco-teorico/>

<http://normasapa.net/marco-metodologico-tesis/>

https://www.ecured.cu/M%C3%A9todo_de_an%C3%A1lisis_hist%C3%B3rico-l%C3%B3gico

<https://www.significados.com/investigacion-cualitativa-y-cuantitativa/>

<https://www.significados.com/marco-teorico-ejemplos/>

<https://www.significados.com/partes-de-una-tesis/>

https://news.artron.net/20190111/n1042090_2.html

<http://www.polypm.com.cn/assent/special/0/PZ2040639/0/34?>

<http://finance.china.com.cn/money/collection/scxw/20150520/3128789.shtml>

https://k.sina.cn/article_1752602730_6876986a01900mxr0.html

<https://new.qq.com/omn/20190814/20190814A0S2ZQ00.html?pc>